٧

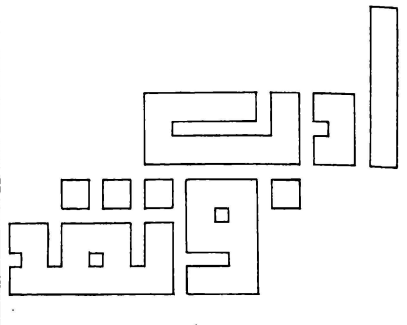
سبتمبر ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب



يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى





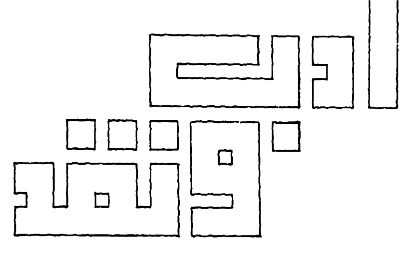
مجلة كل المثقفين العرب
يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

العدد السابع
السنة الأولى
سبتمبر ١٩٨٤
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر.

□ المراسلات: مجلة أدب ونقد - مقر جريدة الأهالى ٢٣ ش عبد الخالق ثروت
القاهرة - الرقم البريدى ١١٥١١

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارًا أو ما يعادلها
الاشتراكات فى البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

فى هـذا العـدد :

افتتاحية

فى المدرسة تكون البداية

د. الطاهر أحمد مكى

تتغذى الثقافة وتتسع بالقراءة ، والقراءة عادة ، والمدرسة افضل مكان لتاصيلها بعد البيت ، وبخاصة بعد ان صرفت ازمة الاسكان الناس عن التفكير فى بيت تحتل المكتبة منه ركنا ، او يتوفر فيه الهدوء لمن يريد أن يخلو بنفسه قارئا .

ولم تكن المدرسة المصرية غافلة عن دور المكتبة فى غرس هذه العادة بين تلاميذها ، ودورها فى تنمية مداركهم ، فكانت موضع الاهتمام الكامل ، يتجلى ذلك واضحا فى تهيئة المكان المناسب لها ، وتغذيتها دوما بالكتب والمجلات ، وتشجيع التلاميذ فى التردد عليها ، وبلغت العناية بالمكتبة ذروتها ، فاختص كل فصل دراسى بمكتبة خاصة به ، الى جانب المكتبة العامة ، يقوم على امانتها تلميذ ، وتعيش على ما يقدمه لها التلاميذ انفسهم ، تبرعا أو اعارة ، وتقدم الكتب لتلاميذ الفصل ، يقراونها خلال ساعات محددة ، أو فترات الراحة ، او يحملونها الى بيوتهم .

ولكن ظاهرة تخريب المدارس المصرية التى عمت فى خمسة العشرة عاما الأخيرة على اوسع نطاق ، اتت على مكتبات المدارس تماما ، فحولتها الى فصول او مكاتب او مخازن ، ولم يعد فى الفصول نفسها فراغ يوضع فيه دولاب كتب ، وتوقف امداد المدارس بالكتب الجديدة والمجلات ، وشيئا فشيئا لم تعد المكتبة ولا الكتاب يمثلان شيئا فى حياة تلاميذنا ، وانعكس هذا بدوره فى سلوكياتهم فى بيوتهم ، فلم يعد القادرون

يهتمون بأن تضم بيوتهم مكتبة او ركنا لها ، رغم انها تحوى كل الوان الترف المادى ، مما ابدعته المدنية الحديثة ، مصنوعا فى مصر او مستوردا من الخارج ، وادى هذا الى قلة توزيع الكتاب الجاد ، وشكوى اصحاب المكتبات من كساده ، وشدة الاقبال على الكتب الصفراء الساقطة ، تدور حول الجنس ، او تبشر بالأوهام والخرافات .

ومثل هذا كان مفهوما فى سياسة تعمل على تسلية الشعب والهائه، وشغله عن كل جاد من اموره ومما يحاك حوله ؛ اما ونحن نحاول ترتيب البيت ، وتجاوز سنوات القحط ، وصنع حاضر افضل ، والاستجابة ليقظة بدت طلائعها فى الاحساس بما نحن فيه من تخلف ، والقضاء على المعوقات ، **فالخطوة الأولى لذلك كله ، ان نعنى بالثقافة والفن ، وان نحول دون ان يدع ابناؤنا المدرسة ، او يتخرجوا فى الجامعة ، ولم يقراوا غير الكتاب المقرر ، وهو ردىء ، والمذكرات الملخصة ، وهى مشوهة ولا يمكن لأحد ان يحتج بالميزانية ، فقد كنا ننفق ملايين تبلغ العشرة او تزيد ، على مهرجان يقام كل عام ، وغايته ان يتجه يوم ٦ اكتوبر من كل عام الى بيت السادات يحمل المشاعل ، وليوح له بالاعلام ، ويهتف بحياته ثلاث مرات ، ثم يعود من حيث اتى ، ومبلغ علمى ان الرحلةالى بيت الرئيس توقفت ، وان الانفاق على المهرجان لايزال مستمرا .**

تقول الحكمة القديمة ، لأن تضىء شمعة خير من ان تلعن الظلام الف مرة ، وبدل ان نتحاور حول واقعنا الثقافى ومرارته وتخلفه وان نقف عند هذا الحد ، فلنحاول ان نبدأ ، وان نتقدم بالأمر خطوة ، وان تكون هذه الخطوة فى المدرسة الابتدائية ، وتلاميذها ومدرسوها هم اعصاب القرى ، ينتشرون على امتداد القطر كله ، فى شوارع المدن ، وفىصغريات النجوع والكفور والقرى ، فنجعل فيها للمكتبة مكانا ، مكتبة تربوية تخدم التلميذفى تحصيله العلمى فتقدم له المواد المعاونة من الخرائط والأشرطة وكتب النصوص ، ونجعل فيها للكتب الثقافية مكانا آخر ، يتجاوز المقررات ، ولا يقتصر على المدرسة ، فتعين التلميذ بما يمكن ان يستعير ويقرأ فى بيته ، فتتسع ثقافته ، وتتسع مداركه ، وتؤكد ميوله ورغائبه .

وان نتسع بها خطوة ، فلا تكون بالضرورة وقفا على المدرس والتلميذ ، فنخرج بها الى سكان القرية انفسهم ، مهما كان عدد القادرين على القراءة محدودا ، ولن يكون ذلك امرا صعبا ، وكان هذا حال المساجد قديما ، فكان فى كل مسجد مدرسة ، وفيه مكتبة ، فنفتح لهم قاعة المطالعة بعض الوقت فى غير اوقات العمل ، وتعيرهم ما يرغبون فى محله ، ولو مقابل ضمان مالى بسيط يدفعه المستعير من غير التلاميذ،

وقد نجعل لهما اشتراكا رمزيا غير مرهق ، يعين على تجديد ما فيها من حين لآخر .

ان المكتبة العصرية فى المدرسة ، مع تجديد المناهج ، وتطور وسائل الايضاح ، من الزم اساسياتها ، ويجب الا تقتصر على الكتاب الذى يقرا بالعين ، فهناك الكتاب الذى يسمع بالاذن ، ودوره فى الارتقاء بدراسة النصوص ، والتعود على الالقاء ، والنطق الصحيح ، وفى تعاليم اللغات الأجنبية هام ومفيد ، وهناك الكتاب الذى يقرأ بالعين ويسمع بالاذن فى الوقت نفسه ، ممثلا فى الافلام التربوية والجيدة ، والمسرحيات الممتازة الهادفة ، وكلها تمثل جانبا مهما من نشاط المكتبة ودورها التربوى .

لا اظن وزارة التربية تجهل هذا الأمر ، ولدينا فى جامعة القاهرة قسم للوثائق والمكتبات من خيرة اقسامنا الجامعية ، ويعد امناء للمكتبات على اعلى مستوى ، لكن روح القنوط ، ولا اقول شيئا آخر ، التى سيطرت على من يديرون الأمور فى وزارة التربية ، وايثار السلامة على المطالبة بالأفضل ، ونسيان القضية مع الزمن ، جعل منها شيئا مهملا لا يمر بذاكرة احد .

ان المكتبة المدرسية ، حين نحسن استقلالها ، يمكن ان تؤدى دورا بالغ الأهمية فى التثقيف ، وتاكيد رسالة المدرسة ، بما تقيمه من نوادٍ لانشاد الشعر ، او حلقات لقراءة الكتب ، او مجموعات لنقدها ، او مسابقات ترتبط بالقراءة ، ونشاطات تدور حول مايدرس التلاميذ ، باعداد ما يتصل بمواد الدراسة ، وتعريف بآخر ما صدر من كتب ، ومع ان التلميذ ، والقارىء فيها بعامة ، يبدا حياته مستعيرا ، ومع الزمن تصبح الهواية عادة ، والميل تمكنا ، فيعمل على ان يملك الكتاب ، ويكون فى بيته مكتبة ، مهما كان دخله محدودا ، وما يقرره لها ضئيلا .

لكن المكتبة لن تؤدى دورها فى التثقيف والتوعية الا اذا احسنا اختيار الكتاب ، وهو امر ليس سهلا ، فالسوف نافق بالوان من الكتب مؤذية ومضللة ، تنمى فى الفرد اسوا غرائزه ، وتميت فيه انبل ما يملك، ويحتاج اختيارها الى هيئة مستنيرة ، نظيفة اليد والعقل ، بعيدة عن البيروقراطية والتخلف .

فلنبدا يا وزارة التربية ، ولو بمكتبة واحدة ، فى مدرسة واحدة ، فى مكان ما من القطر ، وستكون المحاولة ، والنجاح فيها ، باعثا على السير فى نفس الطريق .

د. الطاهر احمد مكى

حول التبعية الثقافية والإعلامية وإمكانيات الخروج منها

فريدة النقاش

انه لشىء واقعى حقا ان تعالج الدول النامية مسالة الثقافة من حيث هى ابداع للأدب والفن والفكر وبين الاعلام فى ارتباطهما ببعضهما البعض وذلك لأسباب كثيرة أهمها انتشار الأمية فى هذه البلدان انتشارا واسعا مما يحول وسائل الاعلام الى وسائط ثقافية ذات اثر بالغ .

ولكن الارتباط الواقعى بين الثقافة والاعلام لا يؤتى ثمارا ناضجة دون ان تعالج القضية برمتها من قبل المسئولين والمثقفين والعاملين فى هذين الميدانين باعتبارها جزءا لا يتجزأ من مسالة التنمية : منطلقاتها ، مضمونها ، انحيازها الاجتماعى ، الطبقة أو مجموعة الطبقات الاجتماعية التى تقودها .. وهى جميعا العناصر التى ترتب أولويات التنمية .

التنمية والآخرون :

لا تقوم تنمية فى بلد متخلف الآن بالاعتماد الكلى على الذات نتيجة لعوامل كثيرة ، وانما تنشأ مجموعة من العلاقات الاقتصادية التى تنعكس فى سياسات هذه الدول مع الدول الكبرى القادرة على تمويل التنمية بسبب غناها وتقدمها الصناعى : وعادة ما يكون اختيار الحليف الخارجى انعكاسا لطبيعة الطبقة الاجتماعية السائدة عامة ، فاختيار المعسكر الاشتراكى يعكس توجها لتحالف طبقى شعبى ، واختيار المعسكر الراسمالى يعكس توجها آخر لتحالف طبقى راسمالى فى الاساس .

وفى مصر نشأت فى الحقبة الأخيرة علاقات اقتصادية متشابكة مع البلدان الرأسمالية المتقدمة صناعيا سواء تلك التى شكلت قيادة الاستعمار القديم مثل انجلترا وفرنسا او قيادة الاستعمار الجديد مثل امريكا واليابان ، ولأسباب كثيرة قامت علاقات خاصة للغاية بين مصر وامريكا .

حين تصدر الراسمالية رؤوس الأموال باشكال مختلفة الى البلدان النامية فانها تصدر معها انماط ثقافتها واعلامها : لغتها التى تدرس غالبا فى المدارس : كتبها وصحفها ، افلامها السينمائية والتليفزيونية وموادها الاعلامية المختلفة والتى تحمل جميعا انماط سلوك وقيم وعادات البلد الأصلى الى البلد الذى يستقبل وهى عادة ما تحمل معها وسائل واساليب رواجها الشبيهة بوسائل واساليب رواج البضائع التى تصدرها الى هذه البلدان .

يقول تقرير لليونسكو ان حجم تدفق المواد الاعلامية بين البلدان الغربية الراسمالية المتقدمة وبلدان العالم النامى هو بنسبة ١٠٠ الى ١ ، اى ان ما يوازى مائة ساعة ارسال من الغرب الراسمالى تقابله ساعة ارسال واحدة من العالم النامى اليه .

نستطيع ان نتبين مدى الأثر الذى تحدثه المادة الاعلامية والثقافية بمجرد المشاهدة العينية لانتشار اجهزة التليفزيون . ناهيك عن الراديو المنتشرة بين كل الطبقات فى القرى وفى افقر الأحياء الشعبية فى المدن حيث يأتى اقتناؤه فى قائمة أولويات الأسر الفقيرة .

من جهة اخرى اخذت هذه الاجهزة تحظى فى ادارتها باستقلال متزايد عن التوجيه المركزى ، ونرى مثلا لذلك فى محطات الاعلان التى ترتبط ارتباطا كليا بالشركات المنتجة للبضائع المعلن عنها ، وفى سنة ١٩٧٨ كان يجرى العمل لانشاء محطة تليفزيون خاصة فى مصر ، وهى دلالة فى حد ذاتها على مدى قدرة راس المال على التحكم .

ثمة حقيقة اخرى هى ان الطبقات الميسورة بات باستطاعتها ان تحدد مضمون المادة الثقافية التى تشاهدها باقتنائها المتزايد للفيديو الذى اتسعت رقعة انتشاره مؤخرا ، وهكذا تصبح المادة الاعلامية والثقافية المستوردة للارسال العام موجهة اكثر فاكثر الى الطبقات الشعبية حيث لا دخل لها فى اختيارها ، وسوف نلحظ بعض الآثار الاجتماعية المترتبة على هذا الانتشار وذاك التحكم فيما بعد .

ان التقدم التكنولوجى الهائل الذى يشهده الغرب الراسمالى وامريكا بصفة خاصة ــ يعكس نفسه سلبا على هذه العلاقة الثقافية ــ الاعلامية غير المتكافئة كلما ازدادت الفجوة الحضارية اتساعا اذ تعجز الشعوب الصغيرة المحدودة الموارد ، المثقلة باعباء الارث الاستعمارى عن مجاراة هذا التقدم الهائل او اقتناء ثمراته .

اما الفجوة نفسها فتزداد اتساعا بين الاغنياء المالكين والفقراء المعدمين فى البلد الواحد .

ومع ذلك يظل جهاز التليفزيون اخطر اداة للاعلام والثقافة معــا والذى يطرح فى الأسواق كل يوم فى اشــكال جديدة . . كبيرة وصغيرة وملونة كأحد منتجات التكنولوجيا التى لم تعد الشعوب الصغيرة تستطيع الاستغناء عنها ، ولا تستطيع حكوماتها ــ لأسباب كثيرة ــ ان تضعها فى قائمة الحاجيات القابلة لأعمال شمار التقشف الذى يطرح من حين لآخر بسبب الأزمات الاقتصادية العميقة .

هذا فضلا عن ان السياسات الاعلامية والثقافية تعتمد بدورها اعتمادا كبيرا على التليفزيون كأداة خطيرة الأثر ، وعلى سبيل المثال حين اصدرت الحكومة المصرية قبل ثلاثة اعوام قرارا يقضى بأن تفتح المحلات والورش ابوابها فى العاشرة صباحا على ان تغلق فى السابعة مساء بحجة توفير الطاقة كانت ساعات الارسال التليفزيونى تتزايد ، وكان العمل ــ ومازال ــ يجرى على قدم وساق لتشغيل قناة ثالثة .

وربما لو توفرت لنا احصائيات دقيقة عن اســتهلاك الطاقة التى هى احدى مشكلات الدول النامية ، لعرفنا كم هو خطير تأثير التليفزيون والراديو فى الريف والأحياء الفقيرة ؛ وبالتالى مــدى تأثير المادة الثقافية والاعــلامية بعامة ، والمستوردة منها بخاصة على الجماهير العريضة حيث تلعب هــذه المــادة دورا معينا فى تشكيل وجدانها ، واكساب حياتها العقلية والروحية سمات جديدة . . . لا تجعل القول بتهديد الذات الثقافية القومية قولا مبالغا فيه .

وتكتسب هذه المقولة للأستاذ « سعد لبيب » الكاتب والخبير الاذاعى اهمية خاصــة لان ما تصفه هو نتيجة مباشرة لهيمنة اوســع مدى تتجلى فى العلاقات الاقتصادية السياسية المتشابكة :

« فقد ادى التقدم المستمر فى مجال وسائل الاتصال الحديثة الى تهديد خطير للذاتية الثقافية العربية وغيرهــا من الثقافات غير المرتبطــة بالدول

الصناعية الكبرى ... رغم الامكانات الكبيرة التي يوفرها هذا التقدم لنشر الثقافة وايجاد الحوار بين ثقافات العالم ... » .

التكافؤ الوهمى :

سوف يتبين لنا كيف ان التهديد الخطير للذاتية الثقافية المصرية — العربية لا يتم بمعزل عن الركائز الاساسية للعلاقات الاقتصادية غير المتكافئة بين بلدان العالم الاستعمارى المتقدم والبلدان النامية التى تدور فى فلكه . لان نفس القانون يحكم العلاقة الثقافية الاعلامية بين هذه البلدان وبعضها البعض .

صحيح ان كل الدول التى تحررت من الأستعمار القديم قد عقدت من بين ما عقدت من اتفاقيات ثنائية وجماعية اتفاقيات وبروتوكولات ثقافية واعلامية مع الدول الاستعمارية .

لكن هل يا ترى تخضع المادة الاعلامية الثقافية المصدرة الى البلدان الصغيرة النامية للانتقاء من قبل القائمين على امر الأعلام والثقافة فيها ؟ وهل يقوم تبادل متكافىء حقا بحيث تعرض الشاشات الأوربية والأمريكية بخاصة مادة ثقافية واعلامية تساوى حجم تلك المادة التى تتدفق بصورة متزايدة ومتباينة الى البلدان النامية ، ام ان رأس المال ياترى يتحكم بطريقه.. بنفس الطريقة الاقتصادية التى تجعل استقلال هذه الدول شكليا ؟

ان احصائية اليونسكو وحدها حاسمة ودالة للغاية فى هذا الصدد .

التبعية الثقافية والاعلامية هى الوجه الآخر ... الوجه الأكثر سفورا للتبعية الاقتصادية ، فاذا كانت التبعية الاقتصادية تعنى من بين ما تعنيتحول البلد التابع الى سوق لمنتجات المركز الاستعمارى ، فان المنتجات الثقافية والاعلامية تدخل بدورها ضمن البضائع ومثلها مثل البضائع الاستهلاكية ليس من الضرورى ابدا ان يمليها احتياج خاص لدى البلد التابع .

ثقافة الهروب لماذا ؟

يرى الاستاذ سعد لبيب ان « تركز الصناعات الثقافية والاتصالية الكبرى فى مجموعة محدودة من الدول الصناعية قد ادى الى احتكار هذه الدول لصناعة كثير من الانتاج الثقافى والاعلامى ، وتتولى توزيعه الى بقية بلاد العالم الأمر الذى من شأنه ان يحدث تغييرا عميقا فى ظروف الحياة الثقافية والتعبير الثقافى فى هذه البلاد ، خصوصا وقد اتجه هذا الانتاج الكبير الى سوق الاستهلاك الذى يشجع على السلبية والانعزال ويعطى الاولوية لثقافة الهروب التى كثيرا ما تقوم على الخمول ورفض الواقع كما اتجه الى توجيه الأذواق وانماط السلوك الأمر الذى يمثل تهديد لخصوصية الثقافات المختلفة » .

هذا الاستنتاج الصحيح فى جملته هو محصلة لنمط النمو الاقتصادى الذى صاحب الانفتاح ، وكما يقول تقرير الخبراء الاقتصاديون لحزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى .

« ادى نمط النمو الاقتصادى الذى ساد فى ظل سياسة الانفتاح مع ما اصطحبه من نمط فى توزيع الدخل وزيادة فى الاستهلاك الى الاعتماد المتزايد على الاستيراد . وتمخض فى النهاية عن ازدياد اعتماد الاقتصاد المصرى على العالم الخارجى والى جانب الخلل الداخلى الذى يتمثل فى عجز العرض عن الطلب وانطلاق التضخم برز خلل جوهرى فى العلاقات مع العالم الخارجى كنتيجة لأن مصر أصبحت تستهلك وتستثمر وتستورد بأكثر مما تنتج وتدخر وتصدر . وانعكس ذلك الخلل فى عجز ميزان المدفوعات والتوسع السريع فى المديونية الخارجية ... » ص ٢٠ وما بعدها يلحق التقرير هذه المقدمة بجداول تفصيلية عن حجم المديونية والخلل فى ميزان المدفوعات ... الخ .

ولكن محمد حسنين هيكل فى كتابه الأخير « خريف الغضب » يورد ارقاما حاسمة « ففى خلال السنوات العشر الأخيرة زاد الدين المصرى المدنى فقارب ١٩ مليار و ٥٠٠ مليون دولار . كما أن الدين العسكرى وصل الى ستة آلاف مليون دولار ، اى ان ديون مصر الخارجية مدنية وعسكرية زادت عشر مرات فى فترة حكم الرئيس السادات ... » ص ١٩٩

ويقدم عادل حسين فى كتابه الهام « الاقتصاد المصرى من الاستقلال الى التبعية » صورة تفصيلية دقيقة لأحكام موثقة قبضة التبعية لأمريكا على مقدرات مصر بدءا من السيطرة على اقتصادها وانتهاء برشوة مثقفيها .

وكيف يكون بوسعنا الا نرى التهديد الخطير لثقافتنا ووادنا الاعلامية وذاتنا القومية ... ؟ .

تنطوى عملية التبادل الثقافى الشكلية التى تنص عليها الاتفاقيات والبروتوكولات على نوع من القسر والفرض الضمنى للنمط الثقافى الاعلامى الذى يتشكل فى المركز الاستعمارى على الدول المتخلفة او التابعة .

بل ان النموذج الثقافى « الهروبى » الذى تشير اليه الورقة فضلا عن انه نتاج مجتمع تؤدى العلاقات فيه الى انتاج هذا النمط الذى يخدم الطبقة الحاكمة فى عملية الترويض الواسعة للمحكومين ، فان جانبا منه يعد خصيصا للبلدان التابعة كأداة للابقاء عليها سوقا مفتوحة لانتاج المركز ، والابقاء على

شعبها جماعة من المستهلكين للبضـــائع الأجنبية التى تدخل بالتدريج فى عاداتهم وانماط استهلاكهم لتصبح احتياجا .

هكذا يؤثر سينما الجنس والعنف.سينما الحلم الوهمى.ومسلسلات التفوق الابيض . والعالم الذى يحل فيه كل مشـــكلات الانسان تلقائيا ودون جهد ، سـينما الخيال العلمى المزور فى الغـــالب والذى بدلا من أن يسخر لخدمـــة الانسـان فى مشكلاته الاكبر الحاد على الكرة الارضية يذهب به فى مغامرات بحثية خارج العالم دون اسانيد حقيقية من مكتسبات العلم الحديث ومنتجاته الفعلية وقدراته غير المحدودة على توفير رخاء حقيقى لكل البشر وبما تكرسه الراسمالية العسكرية لتطوير الأسلحة الفتاكة . . .

كذلك مسلسلات المراة الخارقة ، ورجل الستة مليون دولار ، وبطولات رجال المخابرات الأمريكية ويومياتهم ومهامهم المستحيلة التى ينجزونها على خير وجـــه وهم عادة اخلاقيون بشكل مطلق ، اخلاقيون بصورة مضـــحكة لأنها تتنافى مع ابســـط المعلومات والحقائق التى عرضها العـــالم اجمع عن فضائح المخابرات وتورطها فى انقلابات ضد النظم الشرعية وعملياتها القذرة وافسادها لرؤساء الدول المرتبطين بأمريكا ورشوتهم . . . الخ .

ان هذا العالم المتكامل المنسوج بمهارة ودقة لا يتم مصادفة او دون تخطيط من قبل القائمين على امر الكارتيلات والترسنات الضخمة التى تنهب البلدان التابعة ، وما هذه المسلسلات والافــلام وما يصاحب انتشارها من تفشى ظاهرة انتشار المخدرات بين الشباب سوى الشكل المحكم والترجمة الثقافية الترفيهية للايديولوجية الاستعمارية الجـــديدة (فالشركات الكبيرة القومية أو المتعددة الجنسية تخشى اكثر ما تخشى فى العالم الثالث أو التابع من اليقظة الثورية للشعوب التى يجرى كبتها واستغلال مواردها وافقارها وابقائها اسيرة لقيود التبعية الثقافية : اسيرة لوهم المثل الأعلى الاستعمارى الذى تروج له على اوسع نطاق وعبر أكثر اشكال الانتاج الثقافى قدرة على التاثير والابهار . . هو مهمة لا تقل خطرا عن الاستغلال المادى للموارد .

ان العلاقة الاقتصادية بين هذه الشركات العملاقة وصناعات السينما والتليفزيون الكبيرة ليست سرا ، وان أى محلل يغفل العنصر الايديولوجى فى هذا الانتاج الثقافى ومن ثم يهمل الرابطة العميقة بين الهدفين الاقتصادى والدعائى لن يكون بوسعه ســـوى التوصـــل الى نتائج جزئية ، خاطئة فى التحليل النهائى .

المثل الأعلى الراسمالى :

ان تقديم المثل الاعلى الراسمالى للبلدان المختلفـــة عبر اشكال متباينة فى هذا الانتاج هو هدف اصيل للمخططين والمنظمين فى الشركات المنتجة . .

خاصة وان دعاه النظام الراسمالى المتحمسون يدركون على أفضل نحو — طبيعة الصعوبات التى تواجه تنمية راسمالية فى البلدان المختلفة . وقد اثبتت التجربة العملية حتى الآن فشل الراسمالية المحلية فى هذه البدان فى ان تستقل عن الراسمال العالمى او فى ان تحدث تنمية شاملة حديثة ومنظمة لمجتمعاتها على اسس راسمالية ، وكان حصاد هذه التجارب هو المزيد من الخراب الاقتصادى . وتدهور مستوى معيشة الجماهير العريضة ، ولعل نماذج تركيا والبرازيل وايران ومصر مؤخرا تكون دالة فى هذا الصدد .

يصطدم المثل الأعلى الراسمالى كما تقدمه الثقافة والاعلام بحقائق الحياة السافرة فى هذه البلدان الصغيرة التابعة ، وينشأ ذلك التناقض الروحى الذى يصعب بل يستحيل حله بين الحياة الفعلية للناس والمثل الجميل الذى يقدم باعتباره املا دون ان يكون هناك ادنى امل فى تحقيقه ... هكذا ينشأ التهالك على ثقافة الهروب والعزلة ، ثقافة الفردية الشديدة والسلبية المناهضة لروح الجماعة والعمل الجماعى ، ثقافة الملكية الفردية فى مواجهة الملكية العامة التى تفضى بالمرء لأن يكون وحشا وحيدا باحثا عن التملك فى غابة من الوحوش . الصغيرة والكبيرة ... ثقافة الانفصال عن الواقع لا الاعداد الروحى الشامل لتغييره فى حدود معطياته هو ومعطيات الحياة ثم الكشف عن القدرات الكامنة للناس المنوط بهم عملية التغيير .

ان هذا المثل الذى تجمله مفردات الثقافة والاعلام الراسمالية لا يجمل وجه الراسمالية فحسب ، ويقدمها بشكل يبدو محايدا ومفصولا عن الارث الاستعمارى ، وانما يهدف ايضا الى سد الطريق امام شعوب العالم الثالث لمواجهة التبعية حتى تبقى اسيرة للضرورات الاقتصادية ومن ثم السياسة التى يمليها الوضع التابع ، وهى ضرورات لا تنبع من حياة الغالبية الساحقة لهذه الشعوب وانما من حاجة الراسمالية العالمية للأسواق والمستهلكين والمواد الخام .

المصدر الواحد :

تأتى المادة الثقافية والاعلامية الخارجية كلها من الغرب الراسمالى وامريكا بصفة خاصة كما اسلفنا مع استثناءات نادرة حتى ان افلام الاطفال التى تلقى فى التليفزيون عناية هائلة وتطوير مستمرا فى بلدان المعسكر الاشتراكى ما زالت فى التليفزيون المصرى حكرا على البلدان الراسمالية .

فاذا كانت المشاهدة العينية اليومية تدلنا على هذه الحقائق فعبر متابعة برامج اسبوع بكامله فى القناتين توصلنا الى الحقائق التالية :

ان التليفزيون يعرض ٤٦ حلقة وفيلم اجنبى فى الاسبوع موزعه على كل ساعات النهار والمساء والسهرة ، فتبين ان نسبة المادة الأجنبيه الى عدد ساعات الارســال (ودون حساب لنشرات الأخبار التى نحتوى على فقرات اجنبية كاملة منقولة بالاقمار الصناعية) تشكل مقدار تسع ساعات من مجمل ارسال ٢١ ساعة يوميا اى حوالى ٤٣٪ من كل المــادة المذاعة . فاذا قصرنا المقارنة على المــادة الدرامية وحدها لارتفعت نســبة الدراما الاجنبيه الى ٧٠٪ من مجموع المــادة الدرامية .

لا يخضع اختيار المــادة الثقافية والاعلانية المذاعة لانتقــاء شكلى ، بل تحتمه سياسات شاملة اكبر من مجرد التحديد الثقافى لفيلم هنا او مسلسل هنــاك ، بدليل ان الافلام والمسلســلات التليفزيونية الصهيونية التى كانت ممنوعة بحكم المقاطعة العربية قبل عام ٧٧ توالى عرضها وبكثرة مدهشــة على شاشات التليفزيون المصرى بعد ذلك ، وان تحليل المضــمون للنماذج الاساسية لهذه الحلقات والافلام يكشف لنــا عن النمط العنصرى الأساسى المعادى للعرب والفلسطينيين والذى يقابله خط التفوق الابيض على الهنود الحمر فى افلام رعاة البقر ، انه هو الذى يحكم البنية الايديولوجية لكل هذه المسلسلات .

النموذج الاصلى :

يتجاوز الاثر الذى تحدثه المــادة الدرامية الأمريكية غير المنتقاه حدود ذاته ، لانه يصبح مع الوقت والالحاح واعتياد الجمهور والمهارة الفنية نموذجا اصليا سرعان ما يستلهمة الانتاج المحلى وينسج على منواله والحق ان المؤلف او المخرج التليفزيونى المصرى لا يكون قــد وقع كلية فى نوع من الاغتراب الثقافى حين يستلهم هــذا النموذج ، ذلك ان الحياة تقدمه له عبر العــلاقة الاقتصادية الأصلية التى اشرنا اليها سابقا .

ان نماذج الاستهلاك تفرض شروطها وتتشابه حيث الطبقة الوسطى المصرية او الطبقات المالكة الكبيرة بدرجة اقل هى فى الغالب الاعم موضوع الدرامــا التليفزيونية المحلية ... تتجلى اشــكال حياتها وانماط سلوكها وعادتها وقيمها ومشكلاتها وطموحاتها ورؤيتها للحياة فيها .

وفى ظل التبعية الاقتصادية السياسية وفى ظل تراجع حركة التحرر الوطنى تعلقت هذه الطبقات بالمثل الاعلى الراسمالى ، وبشكل الحيــاة الغربية، بضائعها وافكارها الرئيسية وانماط السلوك والاستهلاك ، وساعد على ترسيخ هذا المثل الاعلى الراسمالى ان البلدان الراسمالية لم تعد عدوا

بعد كما هو الحال مع العدو القومى المتمثل فى اسرائيل فبات سهلا على هذه الطبقات ان تسقط من حسابها روحيا ووجدانيا فكريا وسلوكيا ما اطلق عليه فيما بعد اسم « الأوهام القديمة » حـــول العداء للاستعمار والصهيونية ، وطرحت خلف ظهرها المـــوقف النقدى من الراسمالية العالمية ذلك الموقف الذى كانت قد تحلت به فى زمن مد حركة التحرر الوطنى ومواجهاتها الساخنة مع الاستعمار العالمى قديمة وجديدة .

ان المثـــل الأعلى الراسمالى يتبدى فى هـــذا الحلم بالملكية الخاصة وبالنشاط الفردى المفرط الذى يحكم معظم — ان يكن كل — الدراما التليفزيونية الواسعة الانتشـــار فى مصر .... وهى الفكرة الأساســية التى تســـاند ايديولوجيا ما هو مطروح فى الساحة حول امكانية دور الشريك للراسمالية المحلية مع الراسمالية العالمية .

فاذا اضفنا ان رقابة محكمة تفرض شروطها على المؤلف التليفزيونى والاذاعى والسينمائى فى بلادنا لوجدنا ان الطريق مفروش بسهولة للهروب الى النموذج الجاهز الذى يجرى تدويله تماما كما يجرى تدويل راس المـــال .

ومن المفارقات التى تستحق دراسة مستقلة أن هذا النموذج الثقافى الذى يصدر لنا ولبلدان العـــالم الثالث التابعة يحمل فى طياته هذه النظـــرة المتعالية على ثقافتها ومشكلاتها على الجنس واللون الذى نمثله والذى هو فى صلب التراث الثقافى الاستعمارى مقرون دائما بالادنى والاقل ، بالبدائى وغير المتحضر ، وهى نظرة تحكـــم الثقافة السائدة فى المجتمـــع الراسمالى القائم على نفوذ القوة والثروة فى الأســاس .

مازالت صـورتنا نحن المصريون مع هذا التحالف الواسع من الشعوب النامية والصـــغيرة والشعوب التى ما زالت مستعمرة وكلها تعانى قســـوة مشـــكلات التخلف — ما زالت هـــذه الصورة فى المادة الاعـــلامية والثقافية الراسمالية موضوع فرجة ، اذا أن هذا العالم كله لا يعدو ان يكون مادة خام تماما مثل موارده . وان كتاب المـــادة الخام يترجم نفسه فى معادلة ثقـــافية مدهشة .. فنحن موضوع الاعلام ، نحن الصورة العجيبـــة فى ذهن مؤلفى وصناع الافلام والمواد الاعلامية التى تصدر الينا دون أن نستطيع توريد ما يقابلها ، نحن أيضا موضوع للتجارة الاعلامية والثقافية من قبل هذه الشركات الكبيرة ... غابات أفريقيا وحيواناتها للفرجة ، قرى تغرق فى الهند للفرجة ... مجاعة فى باكستان ... حرب فى الشرق الاوســـط .. مخيمات صبرا وشاتيلا موضوع مذبحة ... الخ .

وفى صورة مغايرة قليلا اكثر احكاما ودهاء تقوم اسرائيل بانتحال التراث الشعبى الفلسطينى فى الرقص والملبوسات والمشغولات والغناء وتقديمه باعتباره تراثا اسرائيليا ، لتقدم تجسيدا حيا لنهب ثقافة العالم الثالث .

حياد الاعـلام :

ما من مادة تنطوى على معرفة تخاطب العقل والوجدان الانسانى والا وتحمل رسالتها اى ايديولوجيتها الضمنية معلنة أو خفية .. وهى الايديولوجية التى تعبر فى خاتمة المطاف عن مصالح ماذا اتفقنا على ذلك يصبح الحديث عن حياد الاعلام ، وعن حقيقة مادية موضوعية كاملة بذاتها دون ان يكون لحاملها ادنى علاقة بها لغو او مغالاة فى التبسيط على احسن الفروض .

صحيح ان الحقيقة المادية تظل هى الحقيقة المادية : ان اسرائيل القت القنابل المنقودية على المدنيين فى لبنان وقتلت عشرة آلاف انسان او يزيد . صحيح ان كل وكالات الانباء وشبكات التليفزيون التى استطاعت ان توجد قد صورت هذا الواقع ... ان البيوت المهدمة هى البيوت المهدمه ، وضحايا صبرا وشاتيلا هم ضحايا صبرا وشاتيلا فى كل الصور ... ولكن هناك وكالة تشير فى تعليقها على الحدث الى مصدر القنابل العنقودية واخرى تقول ان الهدف كان لاخلاء لبنان من الأجانب . . هناك محرر المادة وزاوية التصوير وكلمات التعليق واصابع الاتهام ، وحقائق يجرى اخفاؤها واخرى يتم ابرازها . . هناك الانسان الذى يقف خلف الكاميرا ويلتقط المادة ... هناك المول وراس المال الذى يتاجر بالمادة الاعلامية . . وله مصالحه . ان الموقف الذى يدعى الحياد بين القاتل والضحية هو غالبا متواطىء . وطالما كانت معالجة حرب لبنان على وجه الخصوص تقدم الينا بهذه الصورة ، وتنقل الينا مادتها عبر الوكالات العالمية على هذا النحو : ادعاء الحياد ، كانت الرسالة الصحفية فى هذا الحياد والتى يراد نقلها للشعب المصرى هى ان الحرب خارج حدوده . . انها لا تعنيه فى شىء ، ان القاتل والقتيل سيان وعليه ان يتأمل الأمر بهدؤ موضوعى وبتعقل جدير بالحكماء . وبينما يمرح القتلة فى شوارع البلد العربى المستباح علينا ان نقبل ايضا عيوننا موضوعا مصمتا للفرجة .

من ناحية اخرى ان نفس هذه المادة المصورة كاعلام يمكن استخدامها فيما بعد فى عمل سينمائى .. فى فيلم تسجيلى أو روائى فتتحول الى مادة ثقافية تلعب زاوية النظر والرؤية والموقف الايديولوجى للمؤلف السينمائى دورا اساسيا فى اعادة تركيبها وتقديمها واشباعها بهذه العناصر كلها مجتمعة

.... فارق شاسع سوف ينشأ حتما بين فيلم يصنعه من هذه المادة سنمائى كتائبى مقاتل وآخر يصنعه سينمائى فلسطينى مقاتل .

الاعلان كمادة اعلاميه وثقافية :

يقـول الكاتب الأمريكى المعاصر اريك فروم فى كتابه « الخـوف من الحرية » ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد صـ ١٠٧ « ان الدعاية لا تخاطب العقل بل العاطفة ، وهى مثل اى نوع آخر من الايحـاء التنويمى تحاول أن تثبت موضوعها بشكل عاطفى ، ثـم تجعل الناس يخضعون عقليا ، هـذا النمط من الدعاية يضغط على المستهلك بكل الوسـائل ، عن طريق تكرار الصيغة نفسها عدة مرات،عن طريق تأثير صورة ذات نفوذ مثل صورة سيدة مجتمع أو ملاكم شهير يدخن نوعا معينا من السجائر،وعن طريق جذب المستهلك بكل الوسائل وفى الوقت نفسه اضعاف قدراته الانتقادية بالجاذبية الجنسية لفتاة رشيقة ، وعن طريق تخويفه بتهديده بالرائحة الكريهة . أو عن طريق ابتعاث أحـلام اليقظة عن تغير فجائى فى المجرى الكلى لحياة الانسان عن طريق شراء قميص معين أو صابون معين ، كل هـذه الوسـائل لا عقلانية أساسا ، ليس لها شأن بصفات الاتجار ، وهى تستنفز وتقتل قدرات المستهلك النقدية مثل التنويم الافيونى أو السريع ، وحتى تعطيه اشـباعا معينا عن طريق صفاتها التى تشبه أحلام اليقظة على نحو ما تفعل الافلام ، لكنها فى الوقت نفسه تزيد من شعوره بالضآلة والعجز .. » .

ان الشعور بالضآلة والعجز الذى يتحـدث عنه المفكر البورجوازى ويضعه عى مسـتوى سيكولوجى يرتبط عميقا فى البلدان المتخلفة بتدهور مستوى معيشة الغالبية الساحقة من الجماهير . ان زيادة مساحة الاعلان فى وسائل الاتصال الجماهيرى مع التزايد المستمر لنسبة البضائع الأجنبية والبنوك الأجنبيـة مع الارتفاع المتزايد فى الأسعار يسهم فى خلق حالة من السعار للكسب السريع لاشباع الحاجات المختلفة ، وهى حـالة تخلقها فى الأساس الرأسمالية (الطفيلية) بنماذج كسبها وحياتها وأنماط سلوكها .

ويشكل الاعـلان بندا اساسيا من بنود تحويل التوسع فى الخدمات الاعلامية فى التليفزيون والاذاعة ، وهو ما يخضع عددا متزايدا من البرامـج خاصة الجماهيرية منها لرقابة الشركات الكبيرة المعلنة ولـم تعد بدعة تلك البرامج التى تمولها شركات بعينها .. مثل احتفالات شم النسيم وبرنامج عشرة على عشرة على سبيل المثال ، ولم تعد بدعة أيضا استخدام كبـار الفنانين فى المواد الاعلامية .

تتزايد نسبة الاعلان بطبيعة الحال كلما زاد عدد ساعات الارسال ؛ تحظى الاعلانات بـ ٢٢٤ ساعة ارسال سنويا من واقع « ٨٤٣٠ » ساعة طبقا لأحصاء الجهاز المركزى للتعبئة والأحصاء (عام ١٩٨٠) ويتزايد أثر الاعلان كلما تقدمت الأساليب الحديثة فى انتاجه وارتقت فنيته،وهو ارتقاء وثيق الصلة بزيادة تدفق البضائع الأجنبية والاستهلاكية منها بخاصة الى بلادنا .. حيث يسعى التجار لترويجها وجعلها عادة ثابته لدى المستهلك .

غالبا ما تكون المادة الاعلانية فى هـذه الحالة مرتبطة بالبلد الأصلى المنتج للبضائع وتترجم المـادة الاعلانية ـ كلاما الى العربية ـ بينما يبقى الاعلان الأصلى ... الصورة والحركة والموسيقى .... الخ .

يصبح الاعلان على هذا النحو جزءا مكـملا لعملية اقتصادية معقـدة لا تستطيع دولة نامية ذات اقتصاد مفتوح ان تسيطر على قانونها ، اذا انها لا تلبث ان تسقط فى اسر النمط الاستهلاكى الذى تخطط الشركات القـومية والمتعددة الجنسية لاشـاعته فى العالم اجمع خـدمة لاقتصادها وان كانت تتعرض الآن لمـأزق مشابه لمـا وقعت فيه البلدان النامية وان كان فى تبديات مغايرة وهو تزايد البطالة والتضخم بصورة مضطردة . وما يترتب عليها من آثار روحية واخـلاقية مدمرة .

الاعلان مـادة ثقافية ايضا لانه يسـهم فى خلق نمط حياة ، فى تأصيل عادات ونبذ اخرى ، فى خلق مثل نموذجى للسكن والملبس والمأكل والخلق . للادخار والشراب والترفيه ، للحلم وطريقة تحقيق الحلم ، وكلما زادت تبعية اقتصاد بلد نام للاقتصاد الراسمالى كلما ازداد هذا النمط الجديد الذى يقدم عبر الاعلان انتشـارا ، ولعـب دورا متزايدا فى ترجمـة الجانب الروحى والوجدانى للتبعية لأن المثـل الأعلى الاستهلاكى المرتبط بالبضاعة سرعان ما يلبس زيا قوميا ومحليا . يصبح العالم الحقيقى المرجو هو امريكا ، ويصبح الأمريكى هو الانسان تماما كما ان « العملة » هى الدولار .

الحلـم الأجنبى :

ليس من قبيل المصـادفة ان تنشأ فى بلد مثـل مصر كان فى السنوات السابقة على سياسة الانفتاح الاقتصادى قد قطع شوطا ضخما فى الاستقلال الاقتصادى وفى تنمية الصـناعة الوطنية على طريق انجـاز مهمات التحرر الوطنى والتقدم الاجتماعى ــ ليس من قبيل المصادفة ان تنشأ هذه الحالـة الجماهيرية من التهافت على البضائع الأجنبية التى اصبحت المقارنة لصالحها على طول الخط ضد البضائع الوطنية حتى فى ميدان كانت مصر قد قطعت فيه

شوطا متقدما هو صناعة المنسوجات ، ولعل حجم الاعلان عن السوق الحرة فى بور سعيد وشكل التهافت اليومى عليها يغنينا عن البحث عن برهان أكثر قوة .

ثمة حالة عامة ساهم الاعلان بدور اساسى ومركز فيها من الأحساس العميق بتفوق الأجنبى ودونيه المحلى ... انها عملية غرس بطىء للتبعية فى اللاوعى القومى .. ذلك البعد الذى لم يستطع محلل بورجوازى مثل اريك فروم – على صدق رؤيته – أن يراه .

من جهة أخرى فان الاعلان وهو يجمل البضائع الأجنبية خاصة الترفيهية والمفرطة فى البذخ فهو يدعو لاستهلاكها فى مجتمع فقير تعجز الغالبية العظمى فيه عن الوفاء بحاجاتها الأساسية وهو يخلق حالة من الفوضى الرزقية ، والاحباط العميق وفقدان الحس بالانتماء وفى ظل غياب ممارسة ثابتة يحميها القانون العام للديمقراطية .. تغيب اية رؤية حقيقة للمستقبل وهو ما يفضى بدوره الى تفاقم الآثار الاجتماعية للبضائع التى تصبح غريبة ومعادية .

البترول العربى والثقافة :

ليس بوسعنا الحديث عن بعد قومى لثقافتنا واعلامنا ، وعن علاقات عربية متبادلة متكافئة فى هذين الميدانين تكرس ثمارها لانجاز الأهداف القومية العليا فى التحرر من الاستعمار والصهيونية وتحقيق الاستقلال الاقتصادى والسياسى الكامل ، واشراك الجماهير العربية اشراكا فعليا فى السلطة والثروة من اجل تقدمها – ليس بوسعنا ذلك دون أن نتطرق لاثر البترول العربى على الثقافة والاعلام فى مصر ، ودور الوسيط السيىء السمعة الذى لعبه منذ تدفقت فوائضه قبل عشر سنوات لتدويل النموذج الثقافى الراسمالى ونقله الى منطقتنا .

تحولت دول البترول العربى الى منطقة تركز الاستهلاك البضائع الترفى الباذخ المتزايد من الغرب الراسمالى . ومن امريكا على وجه الخصوص . فلو تأملنا عملية المقايضة العصرية التى تتم على أوسع نطاق لكان مشروعنا للغاية أن نجرى هذه المقارنة المحزنة مع اساليب الاستعمار القديم الذى أعطى للافريقيين الخرز الملون مقابل ثرواتهم الطائلة .. حيث تشهد المنطقة نهبا منظما للمادة الخام الجديدة ، وبدلا من أن تستخدم هذه المادة كأداة لاحداث التنمية الشاملة للأمة العربية كلها التى يقول الشيوخ انها دينيا وقوميا امتهم . بينما حولوا بلدانهم الصغيرة القليلة العدد الى سوق لأكثر اشكال الاستهلاك السفيه وحشية ، بينما ازدادت

الهوة اتساعا بين البلدان البترولية وغير البترولية وازدادت الجماهير العربية بعامة فقرا وبؤسا .

رقابة البترول :

تحدث مفارقة واسعة بين نمط استهلاك هذه البلدان ومقومات ثقافتها الدينية التقليدية التى يجرى تكريس عناصرها الرجعية غير الشعبية . ومع ذلك وباسم هذه الثقافة الدينية التقليدية ذاتها فرضت بلدان البترول وخاصة السعودية رقابة واسعة جديدة على الانتاج الثقافى والاعلامى المصرى الذى كان ومازال يجد سوقا طبيعيا فى هذه البلدان بسبب الروابط القومية من جهة والتقدم الذى احرزته مصر وكانت سباقة اليه بحكم تقدمها العام (بدأ التليفزيون ارساله عام ٦١) من جهة اخرى .

باستخدام الدين ليخفى الطابع الرجعى الحقيقى لشروط الرقابة الجديدة ... وليفرض هذه الشروط بفلوس البترول ... واذا كنا نستخدم نموذج التليفزيون فقط للتدليل على هذا الدور فبسبب تأثيره الواسع وليس لأن هذا الدور نفسه لم تجر ممارسته فى كل ميادين الانتاج الثقافى .

تقول جريدة الأهالى (فى عددها الصادر يوم ٣٠ – ٨ – ١٩٧٨) ، ان هيئة التليفزيون فى احدى الدول البترولية الكبرى قد حجزت لنفسها المكان الأول اذ تشترى الحلقة الواحدة (نصف ساعة بأعلى سعر فى العالم العربى وهو ثلاثة آلاف دولار للحلقة ، يليه تليفزيون الكويت ثم بقية الدول العربية كل حسب درجة الفقر والثراء .. ثم تحدد الموقف اكثر حتى اصبح رضاء التليفزيون السعودى عن العمل الفنى – اى عمل – تنتجه شركات التليفزيون هو البند الأول لتقديم هذا العمل او طرحه جانبا .

وتبدأ هذه الهيئة بفرض الشروط التالية : –

١ – ممنوع التعرض للسياسة مطلقا . او الاشارة لأى شيء يمت لها من قريب او بعيد .

٢ – ممنوع اثارة المشكلات الاجتماعية الجادة ، والصراعات الاجتماعية التى تنتشر فى طول وعرض الوطن العربى .

٣ـ ممنوع الحديث عن العمال واثارة مشكلاتهم منعا باتا .

٤ ـ ممنوع التعرض لمشكلات انحراف الشباب او عقوقه بادمان المخدرات والخمور وغيرها من الانحرافات الموجودة فى اى مجتمع .

٥ ـ ممنوع التعرض للعلاقات العاطفية حتى بين الأزواج والمشكلات الجنسية وكل ما يمت لها بصلة .

٦ ـ ممنوع التعرض للعلاقات الزوجية فاذا حتم المشهد ان يدور حوار بين زوجين على فراشهما ، فليكن بشرط أن يديرا ظهريهما لبعضهما البعض ..

٧ ـ ممنوع اثارة الجدل حول الفلسفة والدين والوجود ... الخ

وتستطرد الجريدة قائلة « حاول التليفزيون المصرى المقاومة عندما هبطت مبيعاته الى الدول العربية بعد دخول الانتاج الملون اليهـا فى بداية السبعينيات ، وهجرة كفاءاته الى الخارج فارسل بعثة لتقصى الحقائق زارت دول الخليج للبحث . حول أسباب هذه الحرب التى انتزعت مركز الانتاج والتوزيع منه .

ووضع المسئول تقريره الذى يوصى فيه بعدم التعامل مع احدى الشركات الشهيرة فى الخليج العربى التى يرتبط صاحبها بعلاقات سياسية مشبوهة وصدر قرار بمنع شراء او عرض اى عمل ينتج فى الخارج ، واقامة نظام للانتاج المشترك بين التليفزيون ومن يرغب من الشركات الخاصة التى تود العمل فى ستديوهاته على أن يتولى القطاع الاقتصادى لاتحاد الاذاعة والتليفزيون التوزيع فى العالم العربى ويحصل على نسبة ربح كانت ٤٠٪ ثم أصبحت ٢٠٪ .... » .

فاذا كانت هذه الحقائق تبين لنا لماذا خرجت الدراما المصرية بعد ذلك فى الغالب الاعم مشوهة لا فحسب لكى ترضى أذواق رجال الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر وتلقى سوقا رائجة فى هذه البلدان وانما ايضا لتبتعد بملايين المتفرجين عن كل ما هو حقيقى فى الوطن العربى ولتصنع وهما تافها يساعد أولى الأمر على اخفاء مصالحهم الاقتصادية المرتبطة بالغرب الاستعمارى .

انتقلت صناعة التليفزيون أيضا الى خارج مصر ، وكان البترول العربى يلعب دوره فى ذلك ، فقد أقامت بلدان النفط العربى ستديوهات ضخمة فى اثينا ولندن ودبى ولكنها لم تتقدم ابدا لانشاء ستديو واحد

كبير فى مصر ، فماذا كان تبرير ذلك واضحا لراس المال فى زمن الناصرية حيث كان يخشى التاميم ، فان زمن الانفتاح الذى يقدم ضمانات هائلة لـم يشجعهم على ذلك وهو ما يعنى ان أصحاب رؤس الأمـوال البترولية كانوا يتجنبون بوعى دورا مصريا رائدا جـديدا فى هذا الميـدان حيـث الكفاءة الفنية والكتاب والفنانون والتراث الثقافى الضخم ، وهى جميعا عـوامل كان باستطاعتها متكاتفة وفى وطنهـا أن تتغلـب على الكثير من الصعاب .

والحاصل ان اصبح الكتاب والفنـانون والفنيون المصريون مثلهم مثل عمال التراحيل يتكدسون فى الطائرات الذاهبة الى الخليج ... لكى يكتبوا ويصوروا مسلسلات تافهة فى القالب الأعم ... وتنشأ مفـارقة مرة طالما عبر عنها الكثيرون منهم ... فى أحاديثهم الخاصة أو العامة اذا شاءت الظروف ... انهم يعملون كثيرا جـدا دون أن يرضى ذلك طموحهم الحقيقى والمشروع للتحقق الفنى والانسانى ... لأن مايقدمونه باختصار .. لا يقول شـيئا .. وليس من قبيـل المصادفة أن يتدهور مستوى النقد الأدبى والفنى ... لانه لا يجد هذا الابداع الجديد بالتوهج والاكتشاف والتنظير ... وليس من قبيل المصادفة أنه يمضى زمن طويل جدا قبل ان تقدم الحياة الفنية والثقافية مثلا لامعا بحق أو كاتبا جديرا بالتفـوق .

فلوس البترول ساهمـت بضراوة لم يسبق لها مثيل فى خنـق حرية الفكر والتعبير فى مصر والوطن العـربى كله ... وهو ما ساعد بقوة على تسييد النموذج الثقافى الراسمالى المتدهور .

غرب آسيا وافريقيا :

اذا كان البعد القومى لعلاقاتنا الثقافية والاعلامية قد اتخذ طابعا تابعا على نحو فريد عبر امـوال البترول ، وحيث تعيش دول البترول شروطا اجتماعية — اقتصادية مشابهة لواقع مصر اذ تتخلق عـلاقات تبعية للغرب الراسمالى فاننا بازاء البعد الاقليمى نجد ان المسالة مطروحة بشكل يختلف فى التفصـيلات وان لم يكن جـوهر المشكلات والقضايا مختلفـا .

تقع مصر فى منطقة غرب آسيا (وهو الذى اصطلح استعماريا على تسميته بالشرق الأوسط) وشمال افريقيا ، وتلعب دورا رائدا بحـكم التاريخ والجغرافيا والحضارة والثقل السياسى فى تشكيل الملامح الرئيسية لهذه المنطقة التى تنتمى معظم بلدانها « باستثناء اسرائيل » للعـالم الثالث وتدخل أن شكليا أو واقعيا فى كتلة عدم الانحياز .

تصنع مجمل هذه الشروط دورا خاصا وهاما ومتميزا لثقافة مصر واعلامها . وسوف نذكر على سبيل المثال دور الازهر فى افريقيا حين وقفت رسالته ورجاله فى سنوات الذروة للتحرر الوطنى ضد التغلغل الثقافى الاستعمارى ، وساندت المثقفين الوطنيين المعادين للاستعمار ضد عملية الاستيعاب فى اطار اللغة والثقافة الفرنسية فيما اطلق عليه اسم « فرنسة النخبة » . وساند هذا الجهد عددا هائلا من الاذاعات الموجهة باللغات الافريقية المحلية لدعم المقاتلين ضد الاستعمار ، ولميكن المثل الأعلى الرأسمالى المطروح فى الساحة الآن لا مثل مصر ولا مثل هذا العدد الهائل من البلدان الصغيرة والكبيرة المقاتلة ضد الاستعمار ومن أجل امتلاك مصيرها .

ولم يكن هذا الدور الرائد لمصر شبيها بحال بالدور الاستعمارى وهذه نقطة منهجية هامة للغاية لأن ما جرى فى السنوات الماضية فى محاولة اعادة كتابة تاريخ ثورة يوليو اشتمل على اعادة تقييم لدور قوات مصر فى كل من الكونغو واليمن ، واسلحة مصر للجزائر وانجولا وموزمبيق حين كانت قياداتها السياسية الحالية تنظم وتدرب قوات المقاومة ضد الاستعمار فى مصر . وتنطوى اعادة التقييم هذه على فكرة رئيسية مؤداها أن قوات مصر واسلحتها كانت تخرج من حدود الوطن لتقوم بعمل استعمارى وأن هذه المهمات الكفاحية الجليلة فى قيادة حركة التحرر الوطنى كانت سببا فى الخراب الاقتصادى الذى حل بها ، وهى مقولات تتكرر بخصوص حروب مصر ضد اسرائيل ومحتواها الوطنى التحررى المعادى للاستعمار والصهيونية .

كانت مصر منذ بدء تاريخها الحديث جزءا من قومية صاعدة تقدمية المحتوى بالضرورة لأنها خاضت نضالها ضد ألوان عديدة من الاستعمار العثمانى للأوربى ، ولم تستثمر شعوبا أخرى أو تضطهدها ، ولذا كان دورها الرائد عربيا وافريقيا وآسيويا دور الحليف المقاتل القائد ضد نفس العدو وكان مجمل هذه المعارك على الساحتين القومية والاقليمية قد فتح الباب واسعا أمام امكانية الاستقلال الاقتصادى الكامل ومن ثم الاستقلال السياسى الكامل للادارة الوطنية الذى يكفل حقا علاقات متكافئة مع البلدان الاستعمارية .. خلق كل هذا على مدى عشرين عاما ما يمكننا بثقة أن نسميه تراث التحرر الوطنى الثقافى والاعلامى .

وقف هذا التراث بندية حقيقية لا وهمية أمام ثقافة المستعمر وتراثه وتخلقت عبره الاذاعات الوطنية ووكالات الأنباء والصحف والمجلات ودور النشر ومحطات التليفزيون . ونمت أجيال من كتاب الرواية والشعر

والمسرح وكان المثل الاعلى الذى طرحته سنوات التحرر الوطنى اشتراكيا بالضرورة — على نحو ما ... ولنتذكر فى هـذا الصدد تلك المناقشات الطويلة التى شهدتها الساحة المصرية والحياة السياسية والفكرية فيها حول الاشتراكية العربية أم طريق عـربى الى الاشتراكية وقد تعددت المساهمات الافريقية والآسيوية من اجل خلق اشتراكية خاصة بكل بلد .

ادت انتكاسة حركة التحرر فى بعض البلدان الى تمزقات عـديدة وافضت المرحلة الى طرق متباينة قادت بعض الدول مثل مصر للارتباط بالغرب الراسـمالى وقادت دول اخرى مثل أنجـولا وموزمبيق واليمن الجنوبى الى انتهاج طريق الاشتراكية العلمية فى تحالف وثيق مع بلدان المعسكر الاشتراكى الذى كان فى سنوات التحرر قد دعم نضـال هـذه البلدان على المستويات العسكرية والاقتصادية والدولية .

اصبح الدور الاقليمى لثقافة مصر واعلامها مرتبطا الى حد بعيـد بكونها باتت دولة تابعة وفقدت دورها الرائد خاصة فى ميدان الاعـلام لأن المصدر الأصلى الذى تستقى منه او تخط على منواله وهو الغرب الراسمالى يستطيع ان يمد المحيط الاقليمى بخدمات نوعية أفضل .

كان الارتباط القـديم بمعاييره المختلفة يستند على دور مصر الرائد . ولم يكن الأمر مرتبطا بكونها بلدا صغيرا او كبيرا ، متقدما أو متخلفا .. فقد كانت العراق فى زمن نورى السعيد بلدا كبيرا فى آسـيا .. لكنه لعب دورا معاديا لحركة التحرر ، وكانت اثيوبيا بلدا كبيرا فى افريقيـا لكنه ارتبط كذلك بالاستعمار . لذا يجدر هنا أن نتوقف أمام تعبير العالم الثالث الذى يطلق معمما .

يقول الدكتور طيب تيزينى فى كتابه « حول مشكلات الثورة والثقافة فى العـالم الثالث » (ان تعبير العالم الثالث غير دقيـق علميـا ولا يغطى المسـألة التى يعبر عنهـا . وفى حالات عديدة يستبدل هـذا التعبير بتعبيرين آخرين هنا « البلدان النامية » و « البلدان المتخلفة »والحقيقة أن هذين التعبيرين أيضا يساهمان فى القاء ظلال من الغموض والابهـام حول المشـكلة بمعنى آخر يمكن القـول أن تلك التعبيرات تلح فى الخـط الأول على جانب التخلف من واقع البلدان المعنية هنا ، ان هذا يتم من خـلال مقـابلة البلدان المتخلفة بالبـلدان المتقـدمة ، وعلى هـذا النحو يظهر التعبيران التخلف والتقدم كتعبيرين اساسيين لتحديد معـالم الواقع فى كلتا الفئتين من البلدان المشار اليها .

ونحن حين ننطلق من هذين التعبيرين نكون قد اكسبناهما اهميـــة مضخمة على نحو خاطىء سوف نرى فى مواضع مختلفة من هذا الكتاب ان تعبير ((**التقدم والتخلف**)) لا يمكن أن يكونا المنطلق الجـوهرى لفهم مختلف المجتمعات القديمة أو المعاصرة ، بل انهما نفسيهما يخضـعان لتعابير ومفاهيم أخرى اجتماعية مثل ((**التطور الطبقى**)) ((**علاقات الانتاج**)) و ((**قوى الانتاج**)) و ((**التشكيلة الاقتصادية ـ الاجتماعية**)) .

فدراستنا للمجتمع الأمريكى المعاصر مثلا دراســة تعتمد منهجية علمية تاريخية دقيقة لا توصـلنا الى النتيجة بأن هــذا المجتمع يتحدد بالدرجة الأولى من حيث هو مجتمع متقدم صناعيا وتكنولجيــا وعلميا ، وانما الى اليقين العلمى بأنه مجتمع راسمالى استعمارى ... ص٤٢٣.

واعتماد هذا المنهج يوضح لنا لماذا كانت مصر « المتقدمة »بالمعنى الوطنى والاجتمـاعى قد لعبت دورا رائدا فى المحيطين الاقليمى والقومى ولماذا حين تخلفت مصر ... حين انتكست ثورتها الوطنية الديمقراطية المعادية للاستعمار والصهيونية والتى خطت فى طريق التحـول الاجتماعى المعـــادى للاســتقلال الراســمالى ... تخلف دورها وأصبح ذيليــا (تراجعت قيادتهــا فى عــدم الانحياز والتحالفــات الاقليمية المعــادية للاستعمار) ... الخ .

ثقافة جديدة وعالم جديد :

فهل ندعو اذن للقطيعة مع العالم الراسمالى اذا كانت هذه هى صورة التبعية ، واذا كان هذا النمط الذى تدعوه الورقة الأساسية التى قدمها الأستاذ سعد لبيب ــ نمطا عالميا ــ قد أخذ يسود ويهدد الذات القومية والثقافة القومية ؟

هناك تحفــظ اساسى لابد ان نسوقه هنا : **ان العـــالم ليس أمريكا واوربا واخيرا اليابان ان العالم شاسع فيه بلدان العالم النامى وثقافتها واعلامها ومن بينها بلدان الوطن العربى ، وفيه بلدان المعسكر الاشتراكى بثقافتها واعلامها والتى لا تدخل باى حال تحت هيمنة النموذج الراسمالى اى ((العالمى)) هذا وهناك الثقافة المناهضة للراسمالية فى قلب العالم وعلينا ان نسعى اليها ان كنا نريد حقا ان ندخل فى عملية جدلية ثقافيــة واسعة من الأخذ والعطاء من الامتصاص والرفض من الانتقاء واللفظ .**

وليس بوسعنا أن نسوق هــذه الحجة القــائلة بتركز الصناعات الاتصالية الكبرى فى مجموعة محــدودة من الدول .. فهنــاك سينما فى

العالم الثالث ، وكانت صناعة السينما فى مصر قد تقدمت بصورة ملائمة بل وجيدة ووجد انتاجها سوقا واسعا فى بلدان العالم الثالث والعالم الاشتراكى ، وكانت هذه الصناعة ايضا ملكية عامة حاول انتاجها الى هذا الحد او ذاك ان يعبر بطريقته عن مشكلات المجتمع ولهذين السببين ضربت صناعة السينما كقطاع عام فى مصر فى اوائل السبعينيات ، وبعد سنوات قليلة اى فى عام ١٩٧٨ سعت شركة « يونيفرسال » الأمريكية لشرائها عن طريق احد مشايخ البترول السعوديين لأنها استشعرت هذا التهديد الضمنى لأسواقها فى افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية من جهة ، ولأن سينما مملوكة ملكية عامة من جهة أخرى تشكل خطرا مستقبليا على الوهم الأمريكى الكبير الذى تبيعه السينما المصدرة الى بلدان العالم الثالث .

اى راى عام ؟

ان الرد الجاهز انه يصعب على الجمهور الاعتياد على سينما العالم الثالث والاشتراكى ولكن اعتياد الجمهور مسألة يمكن التحكم فيها لأنها تخص تشكيل الراى العام وتنمية حسه الوطنى والقومى المعادى للاستعمار وحسه الاجتماعى المعادى للاستقلال وتنمية تذوقه من هذا الاتجاه . فى اتجاه المصالح الشعبية الواسعة الفعلية .

ولكن هذا الاتجاه لا يخدم بطبيعة الحال اهداف الرأسمالية الطفيلية السائدة فى مجتمعنا .

لذا سوف يلقى هذا السؤال : ما الحل اذن ؟ اجابة شاملة واحدة هى الديمقراطية بأعمق واشمل معنى والتى تطرح نفسها لا فحسب كشعار وانما كمهمة نضالية على الطلائع المثقفة ان تنهض بها بصدق وامانة ، فذلك هو المخرج الوحيد الذى تتجلى لنا ملامحه صحيا وحقيقيا هو الطريق الوحيد للقرار السياسى الذى ينبغى ان يتخذ لكى ينقلنا من حالة التابع الى حالة الند بحيث نكون قادرين فى المحصلة الأخيرة على ان نضع انفسنا من جديد فى قلب قيادة العالم الثالث وفى تحالف متين مع العالم الاشتراكى منشئين علاقات ثقافية اعلامية ندية معها قادرين حقا على الاختيار من الثقافة الراسمالية فى تقدمها العلمى الذى لا يمكن انكاره فاتحين الباب امام ارقى ازدهار للعناصر الديموقراطية والشعبية فى ثقافاتنا القومية بحيث نضع الوعى الاجتماعى على الطريق الصحيح لا الزائف لتحقيق اهدافنا فى التحرر والتقدم الاجتماعى .

لابد لانجاز كل هذا من مشاركة شعبية منظمة من السلطة السياسية ، مشاركة لا يمكن ان تقوم بشكل حقيقى دون تقسيم عادل للثروة

القوميـــة التى تنبهبها الآن قلة قليـلة لتعيش الأغلبيـــة على الكفـاف ... ذلك هو المخرج الديموقراطى بحق .

لابد أيضا من تنمية الروح النقـدى لدى الجمهور ، وهـو الروح الذى لا ينمو مع هذا الاغداق غير المحكوم من البرامج والمسلسلات والافلام الأمريكية التى تفرض علينا هذا النمو الذى تسميه الورقة « عالميـا » وتتخوف من تهديده للذات الثقافية القومية .

ان الروح النقدى ضرورى حتى يكون ما تقوله الورقة ص ٥ حـول « اعمال الحق الطبيعى للانسان فى ان يتجمع مع الآخرين وان يعبر عن نفسه، وان يعرف بصرف النظر عن المصدر الذى تأتى منه ، هذه المعرفة » ان الروح النقدى ضرورى لكى يكون هناك فارق بين المعـرفة المنقوصـة والمزورة وتلك المعرفة الحقيقية التى تؤتى ثمارها اكلا سـخيا للغالبية العظمى من الناس .. من الشعوب بالمعنى العام والشامل لهذه الكلمة ، ان انهاض صـناعة السينما والتليفزيون والنشر فى مصر ضرورة ايضـا لا غنى عنها حتى لا نسقط فيما يسـمى بعد ذلك ضرورة الاعتمـاد علـى الآخرين بسبب نقص ما ننتجه ، وهذه النهضة لن تعنى بحال اغـلاق الباب أمام ثقافة الشعوب الأخرى على العكس ان التبـادل ... الأخـذ والعطاء سوف يكون فى هذه الحالة تفاعلا خصـبا لاتبعية مقنعة باسم التبـادل .

الجروح المفتوحة :

يقول النـاقد المسرحى الأمـريكى ايريك بنتلى « رغم أن الفنانين والمثقفين ليسوا بالضرورة اذكى من غيرهم من البشر فانهم بوجه عام اكثر قابلية للايذاء ، ومن ثم اكثر وضـوحا أو ربما لا يكونون سـوى جروح مفتوحة ، ورغم عدم نموذجيتهم فانهم يقومون بدور الأمثلة .... »

وان المتتبع لعمليات الايذاء المتنوعة التى لحقـت بالمثقفين المصريين افرادا ومنظمات بدءا من مصادرة حرية الراى والتعبير ، والمنع من الكتابة والعمل وانتهاء بالحبس او حل المنظمات المستقلة التى يعملون من خلالهـا وبوسعنا ان نسوق مئات ـــ بل لا نبالغ اذ قلنا آلاف الأمثلة سـوف يبدو حديث « اريك بنتلى » كأنه خاص بمثقفى مصر .

ان ازالة الغبن الواقع على المثقفين المصريين هو بطبيعة الحـال عملية نضالية ايضـا .. لن تنصب فحسب على خلق منـاخ ديمقراطى حقيقى موات ، وانما ايضا على انشاء منظمات وطنيـة تنتشل قطاعات عريضة من الكتاب والباحثين والأساتذة من قبضة المؤسسات الأجنبية.

فكما تبين هناك استحالة عملية ان تصدر الدول الرأسمالية نموذجها الثقافى وافكارها دون أن تخلق قاعدة محلية واسعة من المثقفين المرتبطين فكريا وروحيا ، واقعيا وماديا بهذا النموذج من الحيـــاة ، وان ملاحظـــة طريقة المراكز الأمريكية والأوروبية فى الانفاق على البحوث لتؤكد لنا أن الهدف الأساسى هو « تجنيد » المثقفين لا الاستفادة من خبراتهم ... وان كانت مسئولية هذا « الاستسلام » من قبل المثقفين المصريين تقع على عاتقهم كافراد فاننا لا نستطيع أن نتغافل عن الظروف الموضوعية .. المـــادية والفكرية غير الديمقراطية التى تساعد على دفعهم الى ذلك .

ولانتقاء ما اسماه د. فؤاد مرسى فى دراسة غير منشورة « أزمـــة المجتمع فى ازمة المثقفين » ص ١١

« محاولة اعادة تشكيل المثقفين المصريين ومن ورائهم المجتمع كله بروح القيم المادية والانفتاحية الطفيلية ، مع التنكر لكافة القيم التى سادت حياتنا الثقافية وبخاصة طوال ثورة يوليو ، وتنمية ونشر عـــدم المبالاة بالسياسة ، وتنمية ونشر غرائز فردية مدمرة للمجتمع ، بل وتزييف الواقع والتستر عليه بل وتمجيده حتى ليمكن القـــول بأننا اصبحنا أمام مشـــكلة او معضلة خطيرة فى تحديد هوية مصر من جديد ... » .

ان هذا التحديد الجديد يتم للأســـف الشديد فى اطـــار التبعيـــة وعلى أيدى وعقول مثقفين مصريين ولكننا حين نكشف أســـباب التبعية ومظاهرها ومخاطرها فاننا لا نسعى الى القطيعـــة مع الغــــرب والزهد فيما يقدمه وانما نريد حرية حقيقية وتحديثا حقيقيا لوطننا ، ولو عاش طه حسين حتى أيامنا لربما أعاد النظر فى كتـــابه « مستقبل الثقافة فى مصر » الذى كتبه فى أواخـــر الثلاثينيات مطالبا ان نحـــذو حذو الغرب يقول فى ص ٤١ :

« علينا أن نسير سير الأوربيين ونسلك طريقهم لنكون لهم أندادا ولنكن لهم شركاء فى الحضارة خيرها وشرها ، حلوها ومرها ، مايحب منها وما يكره ، وما يحمد منها وما يعاب ... » .

كان طه حسين بالقطع سوف يستكمل كتابه ليرفض اسس التبعيـــة الاقتصادية ـــ السياسية التى اثمرت ما نحن فيه .. ذلك أن دعوته كانت دعوة حارة للندية مع الغرب التى لابد أن تكون ندية حقيقية تقـــوم على أسس اقتصادية ـــ سياسية ـــ اجتماعية ـــ ثقافية شاملة .

شعر

زفير المدينة



صلاح اللقانى

هادئا .. أتمطى على مقعد الليل كنت ،
سوى ثرثرات الرفاق ، ونبضة ضوء
تزيح العمى برهة ، ثم يهوى سريعا
وراء الزجاج ، ويأتى خلال الهواء
المبلل بالهمهمات زفير المدينة ، والعربات
الثقيلة تزحف وسط هدير المحرك ،
يتحد الليل بالخوف بالأغنيات البعيدة ،
ينفرج الباب عن نسوة عاريات الصدور ،
يساعدهن غلام صغير على وضع
آلاتهن ، ويدخل بضع رجال ،
وينشرون خلال الموائد ..
قال المغنى .. « ينام المساء الجميل
على مقلتيها .. »
ولكننى لا أشاهد غير المساحيق
تكسو انطفاء الوجوه بحمرتها المستعارة
مما وراء البحار ، ولا يسمع الليل
شكوى الصدور التى ابتذلتها
عيون الرجال ، ولا يدفع الليل
أجر الحناطير أو ثمن الكهرباء ،

فهزى اذن خصرك الرخص ، يســاقط
المــاء فى الحوض ، وابنك يكمل
درس اللغـــات الخصوصى
لكنه الليل يلسعنا بالنساء الجميلات
بالورق المتطاير فى هبة الريح
بالفكر حين يصير ترابا ورملا .
(على شاشة التليفزيون يبــدو
مدرب كلب المغنيــة المستضافة .)
ــ اى النساء تحب ؟ فقلت :
الفتاة التى عبرت بجوارى مساء الثلاثاء
ثم اختفت فى الزحــام ، على شعرها
لمعــان النيون ، وتلبس جونلة لونهــا
اخضر ، وقميصا رقيقــا يوســع دائرة
النــــار مترين حتى اصلى صلاة المجوس
ــ تحبــك ؟
قلت تبعثرت فوق السرؤال شهورا
طوالا ، ولكننى لست ادرى سوى انهــا
عطرت اسمها مرة ، ورمته على
جدول الروح فانتفضت كالغزال الشريد .
ــ تراهــا ؟
فقلت اذا اوحشتنى ، خرجت الى طرقات
المدينــة على اراها ، وابحث
فى أوجه الفتيات الجميلات عن طائر البحر ،
حتى اذا احترقت خطــواتى
انكفأت الى البيت مكتئبا وتعيســا
فتفجؤنى بالظهور كلمع الشــهاب
وتتركنى جســدا مثقلا بالنبؤات
بالعنب المتساقط من كرمة ،
فى الفراغ الذى يحتويها .
(تقوم المغنية المستضافة ، تفتـــح
دولابهــا ، كى يشــاهد عشاقها
من حفــاة المقــاهى فساتينها ،
ويغطــون بالنظرات القـــوام الجحيمى
واللفتات الرشيقة .)
ــ لا تبداوا العــدو نحــو الجنــون الجميل
فعالمنــا مايزال طريا ، نشـــكله كالعجين

رغيفـــا ..
ــ ويأكله المتخمون ؟!
اذا انكسرت مقلة الليــل
يصحو بصدرى غراب العــذاب ،
ويشعل مصـــباح جرحى
واشعر بالبرد حين يرف النســيم ،
فأغلق شــباك حزنى ، ولكنــه الليــل
يلسعنى بشموس الجراح الصغيرة ،
يكتبنى قصة عن صبى بكى
حين أدماه سهم العيــون الجميلة ،
ينبتنى وردة فوق نافذة المســـتحيل ،
يوقــع باسمى على جبهــة الفرح المســـتحيل .
(لقد عبثوا فى حيــاتى ، ولــم يكتبوا
عن غنـــائى وصوتى ، وقالوا بأنى
اصادق بعض الرجال .)
ــ اخى صار متهما بالنظــافة ، فى آخــر الليــل
جروه فــوق البـــلاط ، والقـــوا به فى
هــدوء عنيف الى جــوف ســـيارة لا ترى
فى الظــلام ، وبعــد قليل تصـــاعد صــوت
المحــــرك ثم تلاشى خـــلال ضجيج السكون .

ــ وهل عاد ؟
ــ ما عاد غير قرار الادانة
ــ هل زرته ؟
ــ زرته فى بجون الجــرائد معتقلا فى السطور
الجبانة ، ينمو على جرحه خنجر كل يوم
ــ فمن يرفــع القيد عن عمره ؟!
ــ لا يفك اسار الحبيب سوى الحب .

كان يفتش فى قـــاع صمتى عن البحــر
والجزر النائيات ويسألنى كــل يوم
سؤالا حزينــا ، وكنت أفر بنفسى
بعيدا عن النـــار فى صوته ، كان منتفخا كالشراع
بحزن غريب ، وكنت رقيقــا كفنجان شاى
وحين أدانوه بالحــب هذا الفتى ،
صرت منتفخا كالشراع بحزن غريب

ـ تعلمت منـــه الكثير ؟

ـ لقد كنت مثل تراب الحديد فمغنطنى
صرت كهلا له عمـــر نوح ،
وكنت بريئـــا كعش اليمام فعرت لى الأرض عورتهـــا ،
صار قلبى مظـــاهرة يهتف العاشقون بها :

يا زمان الموت شردنا فقد جـــاع الصـــغار
يا زمان الموت قد القوا الى السجن الكبـــار

ثم اسندت ظهرى الى حـــائط الثورة
المستكنة كالنـــار فى الصخر ، كالمـــاء فى العشب ،
كالجنس فى الحب ، هل ذقت طعم ارتمائك
فى حضن انثى تحبـــك ؟

قال بسخرية :

حين ضاق المرتب بالحب لم يبق غير المجلات
كى نتزوج نسوتها العاريات .

(ادار فتى اسود الشعر زر الجهاز
فاسكت ضحكتها فجأة ، وتجمع
من بقع الضوء اعلان سيارة
من طراز حديث ، فارجعها فى وقار انيق
تحدثنا عن كفاح السنين الخوالى .)

طرق المحطة يزحمه العائدون ، افتش
فى اوجه الطالبات لعلك طالبة حملت
فى حقيبتها ورقا من غصون النهار ،
لعلك فى بطن حبلى ، تمرين ساخرة
من جنون انتظارى ، لعلك عاملة فى محل بعيد
تعودين فى آخر الليل مرهقة ، حين يسهو
بشعرك نجم الكلام ويهبط فوق لسانى ،
والمح عابرة فى الطريق ، فاتبعها
حين يهجرنى الخوف ، أصعد أسلم منزلها
كاتما نفسى ، ثم أطرق بابا ، ويبرز وجه
غريب ، اليف ، ويخطفنى من دمى
نسر عينين ضاحكتين ، يبعثرنى فى اتساعهما ،
انها انت ، لا يعرف البر الا شراع شريد .

قصة قصيرة

حرف القاف

محمد صدقى

صرخت حكمت فى المطبخ ..

ــ أشرف .. يا أشرف

واندفعت تنادى حولها فى الصالة ، فى حجرة الجلوس ، وطرقه باب الخـــروج

ــ أين أشرف

قلت واصابعى تتحرك بمؤشر الراديو بين المحطات :

ــ كان هناك يطل على الميدان

ــ النافذة أمامك مغلقة يا أستاذ

ــ آه .. تذكرت ، كان يسألنى عن حلته الضباطى وقلت له

ــ ضباطى ايه يا عدلى ، اين الولد .. انت لست معنا فى البيت، الولد لم يحل الواجب

ــ هاهى المحطة اخيرا ، حكمت .. الا ترين اننى مشـــغول ، الساعة الآن الخامسة ، وهو سيعمل الواجب وحده اليوم .

ــ يا عدلى تحـــرك .

واستدارت غاضبة تنزع فوطة المطبخ عن خصرها داخـــلة حجرة النوم ، يتلاشى صوتها فى نغمات الخوف .

ــ اخشى ان يكون قد صعد الى السطوح وحده يتفرج

قلت غير مبال ، اضحك فى خاطرى خلســـه لبطنها المكوره وهى فى شهرها الخامس ..

ــ ياست ، لا تخافى عليه ، دعيه يطل على الميدان

غمغمت حكمت مسرعة الى باب الشقة تتركه وراءها مفتوحا ،تصعد السلالم منادية وصوتها يتلاشى .

ــ اشرف .. اشرف .. انت يازفت

تنهدت مبتسما لصورة وجهها الغضـــوب بغمازتيه الضاحكتين ، للعينين الرماديتين ، عينى القطة ، وصدرها الناهد الذى يملأنى دائمـــا شوقا اليها ، وهززت راسى ، انه قلب الام ، لا يصح ان تغضب هـــذه الايام ، ساقوم لمساعدتها ، ابحث لها بنفسى عن اشرف ..

وتوقفت اصابعى ، جمدت بالمؤشر علىصوت مذيع المحطة الفرنسية يعلق على معارك القتال سيناء والبيانات العسكرية المصرية .. آه هذه عودة الروح يامصر ، دبابات أم. سى ٦٠ الأمريكية ياسرها ابناء الفلاحين من الشرقية وقنا واسيوط .. هاانـــذا اصبحت الآن احب الصحف ، لا اتغاضى عن منشاتها واحتضن الراديو

صوت المذيع اللبنانى باللغة العربيـــة فى المحطـــة الفرنسية كان جميلا ، ينفذ بشعور الرضا الى صدرى الذى اصبح له عشر قلوب تنبض معا فى وقت واحد ، سيمفونية فرح غامر نغمـــات كلماتها تقـــول « مـــع ارتال من مئات الدبابات والمدافع المحمولة تتحرك فى اتجاه شرق القنـــاة بعد ان اصبحت كلها فى ايدى الجنود المصريين ، .. اذاعة اسرائيـــل تعلن .. ثم صمت ، وازيز رياح وعواصف ..

واضغط اضراس غيظا ، تتلاشى كلمات المذيع فى صفير الارسال وخشخة الراديو خافتة غير مفهومة حتى اصفع الراديو ، احرك المؤشر واعود به لينطق « المصرية والعالمية تنشر صور تدمير اللواء الاسرائيلى المدرع ١٩٠ واسر قائده عساف ياجورى .. الاسرائيليون لا يثقون فى بياناتهم الحربية المذاعة ، ويستمعون للاذاعات الخارجية .. ســـير القتال حرج للغاية بالنسبة لاسرائيل .. »

يا سلام .. هانحن نخرج من دائرة القهر النفسى الصباحى المسائى ياسام ٦ ..هل كان كل هذا الهوان الذى مر بنا كل تلك السنوات من اجل اسقاط حكم وجه مصرى ابن فلاحين حقيقيين .. ؟ ليس من اجل سواد عينيه طالبناه بالبقاء ساعة الحرج ولـــكن لأنه كان مصريا حقيقيا وكان ...

وتيقظت على صوت ضلفة الباب تصطدم فى عنف بالحائط ..
كالعاصفة اندفعت حكمت .. اقبلت تصرخ :

ــ قم يا سيادة الجنرال ، محرر فنى مغمور فى جريدته واركان حرب فى البيت ..قم .. تخل عن مركز القيادة .. المجرم ابنك ليس فى الشقة، ولا على السطوح ، ليس فى المنزل كله ، ابنك جرىء مجنون مثلك ..

ومالت بصدرها قرب انفى ، دفعتنى من كتفى ، انتزعت المسجل منى ، اغلقت مفتاح الراديو ، رمت به على المقعـــد الكبير ، صرخت تؤنبنى :

ــ انت تحارب وحدك هنا بالراديو ، انزل ابحث عن الولد فى الميدان بين لوارى الجيش والدبابات يتفرج كالأمس ، الطريق مزدحمة واخاف من جنون الولد ، أم انزل انا هكذا ..

* *

لا اعرف كيف اخافتنى .. افزعتنى ..
الخوف باردا تسلل فجاة بدبيب شائك الى قلبى

قلت متظاهرا بالطمانينة وعيناى على وجههـــا الأبيض المســـتدير تضحك غمازتاه رغم احتقانه بالغضب

كان هنا منذ لحظات بيـــده علبة الألوان وكراســـة الرسم والمدفع الرشاش والشاكوش ومجلة سندباد ... و ... تصورى ، كل هـــذه الأشياء معا بين يديه فى وقت واحد ياحكمت ..

وابتسمت لشـــفتيها الورديتين المزمومتين بالغضب المســـاخر من كلمـــاتى ..

كنت احاول ان اطمئنها .. قلت لها كأنما اكتشفت مكان أشرف

ــاسمعى .. هل بحثت عنه فى الفـــراندة الخلفية المطلة عـــلى الميدان .. ؟

هزت وسطها تسفه اكتشافى فى نغم ساخر أهواه

ــ يا سا .. لا .. م .. مســـطولة انا لا اعرف كيف ابحـــث عن ولدى فى بيتى ..

قلت مستطعما .. ومؤكدا أيضا ..

ــ حكمت .. ياروحى ، اسمعينى ، صدقينى ، أشرف كان بالتـــأكيد هنا فى الشقة ، فى الصالة امامى .. هل تسمعيننى .. !

حكمت كانت قد صمتت ، ظلت ساكنة لحظات ، ثم تلتفت حولهـــا مستريبة وقد بدا يراودنى قلق مبهم تسلل ببرودة لاسعة الى يدى وقدمى .. ثم لم انتظر ..

كالمأخوذ المستريب من حدث غامض يحوم حولى ، اندفعت بالقميص والبنطلون والشبشب الزحافى اخطف السلالم الى الشارع فالميدان ، أرقب بين الزحام وجوه المارة بين ضجيج الحركة فى فراغه الواسع الذى يموج بالسيارات العسكرية فوقها جنودها والدبابات تهرس اسفلت الشـــارع العريض تقطعه ارتالا ، ثم خلفها بعض المدافع المحمـــولة على الجرارات الهائلة موجهة مدافعها فى اتجاه طريق السويس ، تدور عيناى بين ذلك كله .. هنا .. وهناك .. حتى تلتقط نظراتى التائهة فجـــأة المشهد المثير ، لا اكاد اصدق ..

**

للوهلة الأولى حملقت فى النقطة التى تركزت عليها عيناى محاولا ان اتأكد حقيقة .. هل هو هذا اشرف ولدى .. ام تخدعنى عيناى ..؟!

لكن .. ما الذى اتى به هاهنا ، ويوقفه هذه الوقفة .. ؟

هو جن احمر واخضر واصفر وازرق .. نعم .. لكن ..

وضحكت لخاطر آخر اكثر غموضا وســـخرية راح يطوف بذهنى ، ويتلاشى ويعود ، تختفى مع عبثه بى ابتسامتى ، أوقفه ، ارفضه ، ثم يعود يلح على ذهنى فاستنكره واتساءل :

ايمكن ان يكون كل هذا الذى اسمعه واراه واقع فعلى ، ويفضى الى حقيقة لا تتحول الى حلم ينسخه طلوع النهار .. ؟

ايمكن ان يكون كل هذا الانبعاث ، هـــذه الروح التى توهجت هى سر من أسرار تربتنا المصرية التى اضمرت فى جوفها مرات عديدة قدرة امتصاصها لأخطر الأحداث اثرا فى تاريخنا .. ؟ أم ان هذا الذى يحدث كفعل الخير الذى يراد من وراءه شر .. ؟

اكثر من فكرة مثيرة وبالسلة تراودنى بالعزة والحذر من نقيضها ،لكن وجوه المارة فى ضجة الميدان وهم يعبرون متزاحمين يدفعوننى فى اتجـــاه الجانب الايسر مبتسمين ورغبتى الحارقة فى تأكيد ما لمحته فجاة وما اريد التحقق منه اكدت اكثر فى نفسى مشاعر ذلك الخاطر الغريب الذى عاد يلهو بذهنى ، خاطر ليس هو الحذر الغامض هذه المرة ، بل خاطر آخر مشع بالرضا بين جوانحى ..

كما لو كنت أمد عنقى عبر زحام المارة من حولى ، رحت احاول أن اتاكد من وقفته ، أركز عيناى اكثر فأكثر ، محددا بالضبط تشكيل قامته : لون شعره الكستنائى ، بشرته البيضاء ، ملامح وجهه .. بل ورغم بعده عن الزحام وضجيج صوت احتكاك جنازير الدبابات بأسفلت الطريق ، فقد اتصلت حدقتا عينى بقطرات العسل الشرقاوى فى عينيه ، وهما تنظران مستقيمتين فى اتجاه ذراعه الممدودة كالمسطرة للامام ، تحدد اتجاه سير العربات والدبابات ووقوف المـــارة ..

لون العسل الشرقاوى فى ضحكة عينيه البريئتين الحنونتين الماكرتين لون سيال بالأضواء المكهربة الضاحكة يفرحنى ، يهزنى من كل أعماقى ، لون احبه واعرفه كما اتخيله الآن واميزه فى خاطـــرى بين الف الف لون عينين ..

مسحورا بالرضاء عن نفسى وعن الدنيا كلها ، مندهشا بالفرح ، وبالخوف ، بالحنان وبالعزة والانتماء كنت أرى ولا ارى ، كنت محبا عاشقا لكل ماحولى حتى لحديد الدبابات ، واسفلت الطريق ، وتهاليل المارة ، عاشقا ولها بكيف يمكن أن يكون قد حدث هذا .. وبأن هذا يحدث .. هو حادث فعلا .. أمامى ..

ورغم أن حرف القاف بدائرته الحمراء الكبيرة الواضـــحة فى طـــرف اللوحة الكرتونية المعلقة على صدره ، والتماع النسر الذهبى فى مقدمة الكاب الضباطى بأشعة الشمس كانا واضحين مع مساحة امتداد كتفيه وقامته القصيرة وسط زحام المارة على الرصيف بجـــوارى .. الا أننى رحت أندفع عجولا أتقدم واقترب واقترب لأرى اكثر واتاكـــد اكثر من وجهه وحرف القاف يبدأ يتضح ، ويتضح أكثر موصولة نهايته بحرف الفـــاء المكتوبة بالقلم الفلوماستر الأحمر على اللوحة الكرتونية المعلقة بخيط على صدره ، خط طفولى ، لكنه خط واضح ، صحيح ، مقروء ..

كنت اتزاحم ، اتقدم مواصلا النظر فى اتجاهه ، لا يشـــغلنى عن استمرار التواصل والتأمل المدقق فى تلك اللوحة الكرتونية البادية جيـــدا لى سوى محاولة التركيز أكثر بحثا عن ملامح وجهه التى تحجبها ذراعه المرفوعة مستقيمة أمامه ، بينا ذراعه الأخرى المرفوعة الى أعلى مضمومة الأصابع كالمسطرة ، أو كالسيف ، لا بل كالعلم تحت مظلة جندى المرور الواقف على بعد خطوة واحدة منه وذراعيه المتقاطعتين تنظمان المـــرور حتى وصلت أخيرا مقتربا منه اكثر واكثر ، حتى أصبحت على بعـــد اربع او خمس خطوات منه ، أستطيع قراءة كلمة « قف .. للمارة » بحروف كبيرة ثم تحتها فى سطر آخر كلمات « مرور للجيش المصرى » .

شبكة من الدموع كانت تعشش على عينى ، تظلل رؤيتى ، تحجب وضوح كل شيء عن عينى .. الا هذه اللوحة المعلقة على صدر اشرف، ولدى .. ابنى الذى لم يكن هو اشرف حقيقة ، لكنه طفل آخر ، فى مثل قامته ، فى مثل سنه ، وبمثل حلته الضباطى .. طفل لا اعرفه ، لكنه كانه قطعة من كبدى .. كانما حقيقة هو اشرف واقفا جادا ، مستقيمة قامته ، وذراعه اليمنى الى اعلى ، مضمومة اصابع يسراه الممتدة امامه تسمح للسيارات والدبابات ولحاملات الجنود بالمرور ..

* *

فخور فرح كنت امسح دموعى مندهشا تتسع عيناى ، يتلاشى توهج ابتسامتى ، تراودنى اطياف حزن اسيف لحلم جميل تبدد .. لكننى رغم كل ذلك لا اكاد اصدق عينى امام مشاعر غريبة عنى ، مشاعر لا ارضاها ، فمهما يكن ، او كان .. فكانما هو اشرف .. ووجه سيدة سمراء بضفيرتين من شعر ذهبى تبتسم لطفلها ، تدير وجهه بأصابع يسراها النحيلة تهمس :

— ياسر .. اعمل لصاحبك ده تعظيم سلام ..

ياسر كان فى السادسة من عمره ، يمتثل مستجيبا ضاحكا بحبيبات النمش الصغيرة على وجهه لرجاء امه يقف زنهار ، راحة يده الصغيرة الوردية الى جوار حاجب عينه اليمنى يؤدى التحية العسكرية ، وعيناى املأهما من المشهد كله بكل تفاصيله .. وجه الطفل الشبيه باشرف على المنصة ينظم المرور ، وجه جندى المرور الضاحك للمارة ، ووجه السيدة الصغيرة ، ووجه ابنها ووجوه الجنود فوق الدبابات ، ووجوه المارة حولى ، والسيدات والأطفال فى الشرفات والنوافذ القريبة ..

كل ما حولى كان يضحك ، يبوح بالرضا ، يبتسم وانا ابتسم انا الآخر ، اضحك من خيالاتى ، حتى اشعر بشيء يجذبنى ، يد تدفع ذراعى وتجذبها فالتفت خلفى لأجد اشرف ولدى فعلا خلفى ، ثم الى جوارى ..

هو هو بشحمه ولحمه هذه المرة كان بضحكته ، بشلال العسل الشرقاوى يؤنبنى :

— ايه ده .. بابا .. انا نزلت وراك انادى عليك ، تهت منى ولم استمع جيدا لبقية كلماته ..

كان شاردا وانا انظر اليه ، اهيم فى سعادة حبى له ، وللطفل الذى ينظم المرور ، وللسيدة السمراء ، وطفلها ، والجنود ، والدبابات ، والمدافع ، وامتداد الطريق المزدحم بوجوه الناس

وانتبه لأشرف يشدنى من اصابع يدى ، يصر على جـذب انتباهى لكلمـــاته

ــ ماما لم ترض ان تعطينى بدلتى الضباطى ، انظر ياباباا ، هذا محسن بن الجيران خلفنا ، زميلى فى المدرســـة ، رأيته من النـــافذة ، قلت لماما ..

واحتضنته .. دفننته بين ساقى .. أكاد أغرس رأسه بين ضلوعى، فى قلبى ، احدث نفسى .. اشرف .. اشرف ولدى ، يا حبيبى .. حين تكبر .. حين تكبر ..

ومشيت به بين الزحام فى اتجـــاه المنزل ، اشـــق طريقى منتصب القامة ، منتشيا سعيدا ، كأنما لا امشى ، بل أكاد اطير فى الهواء .. اكرر لنفسى .. أشرف حين يكبر .. ســـوف يكبر .. وحـــين يكبر .. مهما حدث .. ومهما يمكن أن يحدث .. نعم .. حين يكبر .. وسوف يكبر.



البعد الثانى

د. عبد العظيم انيس

فى الشهر الماضى اتصل بى صديق من العاملين بجريدة الجمهورية وقال لى انه كان يعد تحقيقا صحفيا عن ازمة الكتاب ومشكلاته لنشره فى الجريدة . ولما كان يعرف ان لى خبرة قديمة فى هذا الميدان فقد رجانى ان املى عليه تليفونيا بعضا من آرائى وخبرتى فى هذا الموضوع .

وترددت ، وصارحته بخشيتى الا ينشر رايى كاملا فى صحيفته ، خصوصا انها احدى الصحف « القومية » ، أعنى الحكومية . ولكنه الح واكد لى انه مسئول شخصيا عن نشر كل ما سامليه عليه .

ولم اجد مفرا من القبول امام الحاحه ، وقلت له ان لمشكلة الكتاب ابعادا عديدة ، لكنى سوف اكتفى بالحديث عن ثلاثة ابعاد :

البعد الأول يتعلق بمضمون مادة الكتب المنشورة والمجالات المطروقة واولويات هذه المجالات سواء فى الأدب او الفكر او العلم والتكنولوجيا او ادب الأطفال او التراث ... الخ ، وعلاقة هذا كله بالاحتياجات الحقيقية لمجتمع له آماله وطموحه فى المستقبل . وتساءلت من الذى يحدد هذه الأولويات ؟ واجبت على هذا السؤال باقتراح تشكيل لجنة قومية تمثل كل التيارات الفكرية والاهتمامات الجادة لتضع مشروعا قوميا باحتياجاتنا يمكن ان يكون مرشدا اختياريا للقطاع الخاص وملزما لمؤسسات القطاع العام التى تعمل فى مجال النشر .

اما البعد الثانى فيتعلق بحرية المؤلف فى نشر كتـابه دون مصـادرة من اجهزة الدولة التى تتحرك عادة تحت ضغوط جماعات التزمت السياسى او الدينى فتصـادر كل كتاب يبدو أنه غير تقليدى فى مادته . وقلت انـه من المصـلحة العليا للمجتمع أن يناقش الكتاب ويرد عليـه بدلا من ان يصـادر ، وأن هذا المنهـج هو الأسلوب الصحيح لضمان تقدم المجتمع وازدهار الفكر فيه .

وضربت فى هذا المجـال مثلا بكتابين صدرا فى السـنوات الأخيرة وصودرا ، أولهما للاسـتاذ طارق البشرى بعنـوان « **الأقبـاط والمسلمون فى اطار الوحدة الوطنية** » ، وقد سحب مؤخرا قرار مصادرته وأعيد توزيعه. فلما قرأته وجدت أنه كتاب جيد بكل المقاييس ، ولـم افهم كيف خطـر فى بال موظف فى جهـة ما أن يشير بمصـادرة مثل هذا الكتا ب. اما الكتاب، الثانى فهو كتاب د. لويس عوض « فقه اللغة » . وأنا لم اقرأ هذا الكتاب ، وربما لو قراته لمـا وافقت على بعض ما جـاء فيه ، لكنى مع ذلك لا ارى مصادرته ، وعلى الذين لا يوافقون على ما جـاء فيه أن يردوا عليـه اذ من خلال مثل هذا الحـوار تتضح الحقائق . ومن الغرائب أن هـذين الكتابين قد صدرا عن الهيئة العامة للكتاب وهى مؤسسة حكومية !

ثم هناك **البعد الثالث** لمشكلة الكتاب ، وهو قضـية ارتفـاع سعره بما لا يسمح لفئات كثيرة أن تشتريه ، ومشكلة تسويقه فى البـلدان العربية . وقد افضت فى هذا الجانب بكثير من التفـاصيل التى لا اود ان اشغل القارىء بها هنا .

• • • •

ثم ظهرت جريدة الجمهورية فى اليوم الموعود واذا بالتحقيـق موجود وكل ما قلته فى البعد الأول والثالث موجود . اما البعد الثانى فقد اختفى تماما من التحقيـق ! حتى الذى شطب كلامى عن البعد الثانى لم يهتم أن يغير البعد الثالث فيجعله البعد الثانى حتى لا يكتشف القارىء أن شـيئا ما قد حذف من الحديث .

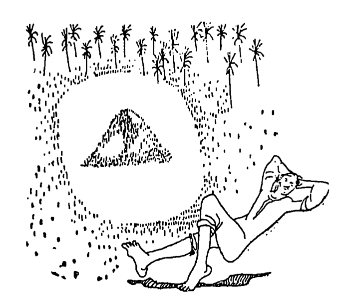
لكن هذه الواقعة تلفت أنظـارنا الى هذه القضية الهامة ، قضـية حرية الرأى وحرية النشر ، وخطورة ان يقع المجتمع أسـيرا لاندفاعات المتزمتين وسقوطهم . وقد يكفى أن نلفت النظر الى ما جرى فى تاريخنـا الحديث ... كتاب « الشعر الجاهلى » لطه حسين ، كتاب « الاسـلام وأصول الحـكم » للشيخ على عبد الرازق ، كتاب « الأخلاق عند الغزالى »

للدكتور زكى مبارك الذى كان رسالة الدكتوراه التى قدمها للجامعة المصرية ، محاضرات منصور فهمى الأولى فى الجامعة عن الفلسفة الاسلامية ... الخ . وكل هذه الأعمال الأكاديمية الجليلة اثارت الدوائر الدينية المتزمتة وقتها ، واتهم اصحابها بالكفر والالحاد الى درجة ان سعد زغلول زعيم الثورة وقائد الأمة اشار آنذاك على د. منصور فهمى ان يصلى الجمعة فى الأزهر قطعا لألسنة المرجفين فرفض وأبى أن يكون اعداؤه شهوده على ايمانه .

والآن ونحن نقرأ كتاب الشيخ على عبد الرازق لا نجد فيه شيئا واحدا يبرر الاتهامات التى وجهت ضده ، ولا سحب شهادة العالمية منه وفصله من القضاء الشرعى . وكثيرون من رجال الدين واهل التراث يقولون اليوم بعض ما قاله الشيخ على عبد الرازق فلا يتهمهم احد بالكفر او المروق . اما كتاب « الأخلاق عند الغزالى » فقد طبعته الدولة عدة مرات وموجود فى كافة المكتبات الخاصة والعامة ، وهو كما هو معروف شديد النقد ولكن دون ان يؤدى هذا الى ان يطالب أحد بمصادرته .

الا يكفى كل هذا لتوضيح أن الخضوع لضغوط التزمت كثيرا ما يؤدى الى الندم فى المستقبل ؟ اننا ندرك بطبيعة الحال أن هذه الضغوط العارمة ضد حرية النشر كثيرا ما تكون ذات طابع سياسى ، ولكن كيف يتسق أن تتحدث دولتنا دائما عن تاريخنا الحضارى ، وتنسى أن حرية النشر والصبر على الرأى الآخر هى واحد من معالم الحضارة الأساسية . اليس هذا هو ما برهنت عليه أوربا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، بعد كل الجرائم التى ارتكبتها الكنيسة فى قضية حرية الرأى والنشر ؟

قصة قصيرة



الحلقة

قصة مصرية بقلم الرسام عبد السميع

آثار من التبن تخلفت عن دراس القمح . تناثرت فوق رض الجرن الجالفة حيث جلس الرجال السمر يتحلقون دائرة واسعة قد ران عليهم هوان صامت ثقيل .. طبل الريس محمدى يدق فى نغمات رتيبة يتلوى وسطها صوت المزمار ناعما وهو يشدو فى حزن معذب يثير الأسى فى القلوب ... نسمات العصر تصافح برفق وجوه الرجال واقنيتهم والشمس قد مالت للغروب وراء الأفق البعيد حيث تمتد أراضى القصب وارسلت اشعتها تذهب جريد النخل بينما بدا النجع كتلة غامقة غير واضحة القسمات .. ابو زيد يجلس بين الرجال فى الحلقة يتكىء على عصا من فروع السقط شماء مصقولة . عيناه ترقبان الحلقة بحدة . أذنه تتبع صوت المزمار وشفتاه تتمتمان باغنية يهدى ترديدها بصوته الخشن الأجش .. يابوى يابوى . رمانك طاب .. ولدى ياولدى . رمانك طاب .. الرمان وصدر انياد الناهد تكاد حلماته تخرق الثوب . كان يعلم ان احدا فى النجع لا يجسر على النظر الى هذا الرمان أو اشتهائه بعد ان استولى عليه وعلى صاحبته دياب ابو غانم الذى يرقص فى الحلقة وحده .. راسه امتلأ على رغمه بصورة انياد الغازية فى ردائها

المرشق بالترتر االلماع وخرج النجف وترعش جسدها وضفائرها تتلوى وتسوط جزعها اللدن ... يا خسارة يا رجاله . غمغم ابو زيد متحسرا وهو يركز نظرته على دياب يخطر داخل الحلقة راقصا فى رشاقة رافعا شمروخه يلف به حول راسه فى قوة يصدر عنهما صـوت كالفحيح ... دياب ابو غانم رجل شيخ النجع وصفيه .. لا احد يرفع راسه أمامه ... ما ايسر القتـل لديه .. ما ايسره . تكه من اصـبعه المدربة على زنـاد المقروطة ويرحم الله الفقيد ... والبقية فى حياتكم يا رجاله .. الرجال يعرفون معرفة اليقين ان لا بقية فى حيـاتهم مادام دياب أبو غانم يعيش بينهم فى النجع .. لكن ماحيلتهم .. كانوا يحفظون المثل القائل (الايد اللى متتدرش تعضها بوسها) الجميع كانوا يقبـلون يده فى اذعان بينما نفوسهم الساخطة تحدثهم بعض هـذه اليد الباطشـة المتجبرة ... يعضونها حتى تدمى وتصل اسنانهم الى العظام ... لكنهم كانوا يصرفون هذا الخاطر المتهور عن رؤسـهم بسرعة .. أين المهـرب من دياب أو مقروطته .. ليس هناك بد من الاذعان . بل والمبالغة فى استرضائه . بالهدايا والطرائف . علب السجائر المكنة وقطع الحشيش الخام الذى يصنعونه بأيديهم من شجيرات الخشخاش . زراعتهم السرية وسط حقول القصب ... نساء النجع أيضا كن يهدين اليه القراقيش الناعم وجرار العسل الأسود المختومة وفطـائر المشلتت وابرمة الأرز المعمر برضـاء الأزواج ومباركتهم .. شراء لأمنهن وسلامتهن ... الرجال يجلسون فى الحلقة عابسين يجللهم العار من فوقهم ومن تحتهم وعن ايمـانهم وعن شمائلهم .. طبل الريس محمدى يدق ودياب يرقص فى الحلقـة لا احـد يجسر على اقتحامها عليه بينما النظرات المغيظة المحلقة تتعشقه من اليمين والشمال والأكف الخشنة تصفق بلا حماس وهو يحجل على قدمه اليمنى رافعا ساقة اليسرى مثنية تمتـد الى الامام حيث يظهر حذاءه الأصـفر ذو الأستك من تحت ذيل الجلباب وعصاه الشهيرة تدور من حوله وترسم دوائر فى الهـواء فوق رؤوس الجالسين مركزها قبضة يده بينمـا أمال رقبته مصعرا خده وفشخ فمه فى ابتسامة مغروة فابان عن اسنانه الذهبية ومن فوقها شفته العريضة يتكىء عليها شارب مهول يشرئب طرفاه حتى ليكادا يطرما عينيه .... تثاءب ابو الوفا الجرجاوى .. فتح فمه . كالتمساح بينما انثالت الدموع من عينيه تتناثر فوق تجاعيد وجهه ... ثم اطبق فكه فى تعاسة ... مال راس درديرى على صدره واستسلم للنوم وقد تدلت شفته السفلى كشفة البعير .. على حين اخـذ رجـال متجاورون يتبادلون الحديث فى همس محـاذر غير ملتفتين بالمرة الى الحلقـة الخالية الا من دياب يرقص بسماجة ويحجل بقدم فوق رقاب الجالسين من حوله ... زغرودة مجلجلة تشق الفضاء من امراة ترقب الحلقة وهى فوق سطح بيتها القريب . تحية لدياب الفارس .. يا نهار ابوكى اسود ..

ابو زيد يسب المراة سبا قبيحا فى صوت مغيظ خافت يسمعه الجالس الى جواره لم يصبر اكثر من ذلك .. قام .. سار بعيدا .. اخذ له مكانا لا يسكت وانما تنفلت الكلمات من بين شفتيه بعد ان يطحنها بأضراسه... ابن الكلب الفاجر ... النجع ملك يمينه رجالا ونساء .. الجالس الى جواره لم يصبر اكثر من ذلك .. قام .. سار بعيدا .. اخذ له مكانا آمنا بين الناس . استمر ابو زيد يطحن الكلمات تحت اضراسه ثم يرسلها من فمه كطلقات الرصاص ... النجع لم يبق به رجال .. كلهم لبسوا الطرح فوق رؤوسهم .. اسفاه ... يرحمك الله يا سمهورى .. ماكان لهذا الهلف أن يرقص هكذا متهانفا متخالعا كالفازية الداعرة .. كنت كفيلا بأن يجعله يبتلع عصاه تلك ومعها هذه الوقاحة التى تفقأ المرارة .... لكن السمهودى سافر الى القاهرة منذ سنوات طويلة ثم جاء نعيه الى النجع واصبح مجرد ذكرى تثير حمية الرجال بعض الوقت ثم يعودون للاستسلام الى الخنوع من جديد لكن ابو زيد لن يستسلم للخنوع بعد ... جز على أسنانه . ضاقت نظرة عينيه .. اتكأ على عصاه بعزم ... وقف ... صلب طوله .. التفتت اليه النظرات المندهشة المشفعة ترقبه فى فضول خائف وهو يقتحم الحلقة رافعا عصاه ... بدا فى انظار الجميع معتوها لا يعرف عاقبة ما يفعل .... دياب رمقه فى استخفاف .. اقتحمه بنظرته من قمة الراس الى اخمص القدم ثم عاد يندفع فى الرقص من جديد كأن أحدا لا يقف فى الحلقة أمامه .... أبو زيد لم يكن من رجال التحطيب .. لم يشتهر عنه أنه غزا حلقة من قبل ... فلاح ... مجرد فلاح لا يحسن الا الامساك بالفأس وعزيق الأرض . فماله اليوم يدخل نفسه فى مالا يعرف ... وما هذه الجسارة التى عربدت فى نفسه فجأة ... دياب قاسه بنظراته وهو يقبل عليه متحفزا ويلف من حوله كما يلف النمر حول الفريسة قبل أن ينقض عليها ... ابو زيد يشبث عليه عينا لا تطرف ... فجأة تهوى عصا دياب كالبرق الخاطف فوق راس ابو زيد ... شهق الرجال فى صوت واحد.. واعتدل عبد الرحيم فى جلسته .. وطار النوم من عين ابو الوفا ... ورفع درديرى رأسه من فوق صدره واخذ ينظر مترقبا وسكتت الكلمات بين الجالسين .. علت دقات طبل الريس محمدى كأنما تمهد لحدث كبير وترج الأفق بلون الشفق الأحمر ... بينما شمخت انظار الرجال الجالسين حول الحلقة ... نفضوا العار الذى يجللهم .. لمعت أنظارهم فى اهتمام ترقب المعركة المحتدمة .

شعر



لمسات يومية

سعدى يوسف

غرفة :

ليس فيها سوى مكتبه
وسرير ، وملصق .
جاءت الطائره
حملت في الهواء السرير ،
والكتاب الأخير ،
وخطت بصاروخها بعض ملصق .

ماء :

تشرب القبرة ،
يشرب النجم ،
والبحر يشرب ،
والطير ، والنبتة المنزلية تشرب .
لكن أطفال « صبرا »
يشربون دخان القذائف .

مخصص :

ما الذى نشترى بالمخصص ؟
نكتفى بقميص وحيد ،
بجينز قديم ،
ونصف رغيف وشاى ، وجبنه
وبالزهر نقطفه من وراء السياج .

ما الذى نشترى بالمخصص ؟
ربمـــا لحظة الاندماج .

عراقيون :

كانوا اربعة فى حى « السلم »
قنـــاصى دبابات ،
ورواة قصـــــائد .
كانوا عشـــاقا لفلسطين ،
رفاقا فى بغـــــداد ،
وامسوا اشجارا فى حى « السلم » .
اربعة كانوا فى حى « السلم » .

مســاكن :

اى طوابق يعشقها الصاروخ
واى طـــوابق نعشقها ،
اى طـــوابق نسكنها ؟
للقطة ان تمرح فى السطح ،
وللطفلة ان تصرخ فى الملجأ ،
ولنـــا أن نرتقب اللحظـــة
مســـكونين .

الكهرباء :

نجاة نتعلم فائدة الفجر ،
والبســـاتين ،
والنوم فى الثامنة .
نجاة نتعلم فائدة الفجر ،
نسمع صوت المؤذن ،
والديك ،
والقـــرية الآمنه .

مـــدافع :

تهدر المدفعية فى الفجر ،
والبحر يلتف حول المدينة
مثل الدخان
تهدر المدفعية فى الفجر ،
والبحر يلتف حول المدينة

مثل الدخـــان
تهدر المدفعية فى الفجـــر
والطـــير يفـــزع ،
هل جاءت الطائرات ؟
فى الشـــقة الخاليـــة
يصمت النبت ،
ترتعش الآنيـــة .

نشـــور :

الطفل الميت من ظمأ
فى المستشفى المظـــلم
دفنـــوه سريعـــا
ومضـــوا مرتبكين
وهاهو يفتح عينيه الذابلتين
يفتح عينيه الواسعتين
ويحفـــــر ،
يحفر فى الأرض عميقـــا

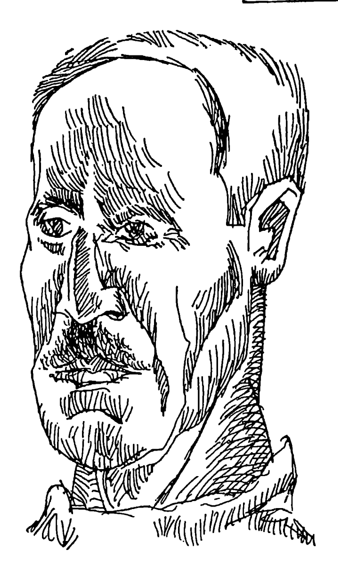
موقـــع :

ربما كان بيتـــا لتاجر ،
أو لأرمـــلة مرحه
ربما كان فى ذكريات المسافر ،
غـــير أن المنـــازل
اقبلت هكذا فى ثياب المقاتل
نصبت ســـاترا ،
واختفت .

اذاعـــة :

فى الخرائب ، او فى القصور
يتنقل مذياعنـــا ،
بين اكواب شـــاى تدور
وانفجـــار هنـــا أو هنـــا .
قـــد نغنى قليـــلا
قد نمنى قليـــلا
ولـــكن مذياعنـــا
مثل بوق النشور .

قصة قصيرة



الشاى حتى الثمالة

مصطفى حجاب

مسحت عن رأسى وعن قميصى غبار السوق ، أمام زجاج الفاترينـــا أخرجت المنديل اجفف العرق ، ودخلت . بنصف عين سألنى :

ـــ صور بطـــاقة ؟

لا أدرى لمـــاذا اغتظت وعاودت مسح وجهى مرتين وكفى لأزيل عنها رائحـــة السمك .

ـــ نعم صور بطـــاقة .

اجلسنى وعدل لى من وضع راسى وياقة قميصى . اقترب بعينيه من وجهى اكثر مما ينبغى مستنكرا وضع قسماته لا حبذا خطـــوط الجبهة ، ضغط بسباته فيما بين الحاجبين وقال : لا . . . هذه لا داعى لهـا الآن ، ثن بجذعه قليــلا الى الوراء ثم مال براسه ناحية اليمين ناظرا الى بزاوية حادة وهى : ابتسم .

انا بأول السوق اصبو ليوم اشترى فيه فاكهة مع السمك ، أصل حتى آخـر بائع فاكهة هنــاك ، استدير ، أخطو متمهلا فى نفس المسار لالتى النظرة الثانية التى لابد منهـا على نفس الفــاكهة والسعر . امى فى حياتها كانت تعود من السوق وعلى راسها قفصا صغيرا من الفاكهة ، وقبل ان تحطها الى الأرض وقبل أن تكشفها كنت أعرف انهـا نصــف معطوبة ، اراها طفلا واغضب ، تأتى بالسكين وتتخير حبــة من القفص تقطع عنها المعطوب وتعطيها لى ، اذا لـم آخذها تحزن امى ، لا اقضمها، تستمر هى فى التطع ، كومتان ، تحمل الكومة المعطوبة فى القفص وتتطلع به الى السطوح ، كنت اسمع هياج البط الفرح الذى يطير اشبارا فى الهواء ثم يحط واسمع النقر ، وابكى بجانب حديد السرير ، ارمى بالحبة من يدى الى الأرض ، لكنى اعود اليها فى الليل آكلها ، وانام احلم .

والفاكهة فى السوق امامى قيد خنصر ، وغاية ما نفعله نحن بعـــد الغذاء ان نشرب الشاى ، والصغار يشربونه حتى الثمالة التى تعلـــق بشدقهم ، يتخاطفون اكوابه الصغيرة ، قد تنكسر واحدة ، لا اغضب ، اربت على ظهورهم الطرية الصغيرة واحزن . من أين اشترى وكل الأسواق سوق واحدة لكنها وزعت نفسها على أنحــاء الأرض ، تتجمع أجزاؤها كل ساعة ، رؤوسها برؤوس بعضها ، تتفق فيما بينها وتتآمر على أمثالهـــــا ثم تتوزع من جديد ، كيما تظل هكذا بأوج تحفزها العــدائى ، لكنى اشتم رائحة المؤامرة رغم الصمت والسرية ، اصر على شراء الفاكهة ، الاصرار على تحقيق الوهم يتأكد بتكرار المحــاولة ، تتصاعد مقاومة الســـــوق بقدر اصرارى ، حتى نصل انا والسوق فى النهــاية الى الحالة القصــوى من التحدى الذى حرث جبهتى و . . .

ومن مكان قصى يأتينى الصوت مشوبا بنفاذ الصبر :

— ارجوك ابتسم .

شعر



بيروت

أحمد فؤاد نجم

ابوح يا لبوح
يا طيرى يا مدبوح
وامى عليك بتنوح
وتقول يا ولدى
يا دمعى يا مسفوح
يا مهجتى وكبدى
يا جرحى يا سارح
طيرتك امبارح

رفرف على بيروت
تلقى المسيح بيموت
وكل شيء مجروح
وأى شيء بيروح
الا الشجر لاخضر
ابو قلب تفاحى
خيال بيتمخطر
فوق الخطر صاحى
يا طالع الشجره
هود على القمره
هات الضيا من فوق
عمد شواشيهم
وابدر غناوى الشوق
وافرش مماشيهم
واحلف برب البيت
أنك هنا خايت
حبل الوداد ممدود
لحد يوم موعود
ييجى الربيع ويعود
وينور العنقود

الفن والرأسمالية فى الفكر الماركسى

د. فيصل دراج

جاء فى كتاب ماركس : « نظريات حــول فائض القيمــة » الجملة التاليــة :

« الانتاج الراسمالى معاد لبعض قطاعات الانتاج الذهنى ، كالفن والشعر مثلا » لــم يكن ماركس يقصد فى قوله أن يقيم تعارضا مطلقــا بين الانتاج المادى والفن المتحرر ، انما أراد القــول : ان تطور العــلاقات الاجتماعية الراسمالية يلغى الشروط المادية لاستمرار واعادة انتاج بعض الأشكال الفنية مثل : الشعر الشفهى ، الملحمة ، ... لأن شروط انتـــاج هذه الأشكال الفنية قد تلاشت بانتهاء العلاقات الاجتماعية ـ الاقتصادية التى كانت تسمح بانتاجها . لم تجد هذه العبارة قراءتهاالصحيحة دائما، فرأى البعض فيها فراقا مطلقا بين الفن الراسمالية ، ونفيا متبادلا كــاملا يجعل كلا منهما لا يتحقق الا بالغاء الآخر . وتأخــذ الراسمالية فى هــذه العلاقة دور عدو الانسان والحرية ، ويحتل الفن وظيفة التحرر والثورة. أخذ هذا التأويل أكثر من شكل ، فقال البعض : ان عــداء الرأســـمالية للفن يجعل فن المجتمع البرجوازى فى كل أشكاله مدافعا عن قضية الانسان والحرية ، وقال بعض آخر : ان عداء الرأسمالية للفن يجعلها عاجزة أصلا عن انتاج أى فن صحيح ، وبالتالى فان كل أشكال الفن البرجوازى معادية للفن ، لأنها مرتبطة بنظام اجتماعى معاد للحرية وللفن وللانسان ، يستثنى من كل ذلك الفن البرجــوازى فى لحظة صــعود البرجوازية ، حين كانت تجسد ثورة اجتماعية ضد الاقطاع واللاهوت واستبداد العصور الوسطى.

يتوسل هذا الطرف او ذاك ادوات نظرية يدعم فيها حجته ، وغالبا يجد ما يريد ، خاصة اذا كان البحث انتقائيا ، أو قائما على نهج يخضع الفكر الماركسى الى تاويل خاص ، وفى سؤال الماركسية والراسمالية والفن نجد سلسلة من المقولات مثل : الاغتراب ، تسليع الفن ، الفن المتحرر ، اغتراب الفنان ، تسويق الفكر ... يعطى فكر ماركس الكثير من الاشارات حول عداء الراسمالية للفن ، ويتابع فى هذا موقف هيجل ومواقف الفلسفة المثالية الألمانية . مع ذلك فان السؤال الأساسى لايدور حول اغتراب الفن والفنان ، انما يدور اصلا حول وظيفة الفن فى عملية الصراع الطبقى التى تحكم المجتمع الراسمالى ، اذ ان هذا الصراع وممارسته سياسيا ، يلغى بعض الأسئلة القديمة والأشكال الفنية القديمة ، ويفرض اسئلة جديدة تدعو الى فن جديد يتكون فى داخل الصراع الطبقى ، الذى لا ياخذ حدود الموضوعية الا فى تأكيد التمايز السياسى — الثقافى لكل من الطبقات المتصارعة ، فالتمايز السياسى الطبقى يستلزم تمايزا ثقافيا ، وتصورا جديدا للأشكال الفنية والوظيفة الفنية . وعلى هذا فان السؤال لا يبحث عن تحرير الفن والفنان من « الظلم الراسمالى » انما يبحث عن الشروط الاجتماعية التى تسمح بهزيمة المعايير الجمالية القديمة ، والسير نحو معايير جديدة هدفها الثورة الاجتماعية .

انحطاط الفن بين غارودى ولوكاتش :

مثل الكثير من العبارات الموجزة والمكثفة ، افسحت عبارة ماركس عن « انحطاط الفن فى علاقات الانتاج الراسمالية » مجالا واسعا للتاويل والاجتهاد ، اقترب بعضها ، او كاد ، من حدود التأويلات المثالية . وما بعض الاجتهادات الماركسية فى الستينيات الا صورة مثلى للتأويل الذى لا يجدد الفكر الماركسى فى حقول الأدب والفن ، بقدر ما يخلط هذا الفكر بمعايير مثالية سابقة عليه . ولعل « واقعية ذوبان الجليد » هى هذه الصورة المثلى ، وان تعددت اسماؤها ، حيث تصبح « واقعية بلا ضفاف » لدى غارودى ، و « واقعية مفتوحة » عند ارنست فيشر ، وقد تقترن الواقعية بشكل صاخب بمفهوم الاغتراب ، كما هو حال اشتيفان مورافسكى ، تنهض هذه المدرسة فى مشتقاتها المختلفة على تأويل خاطىء لعبارة ماركس ، فياخذ التأويل الشكل التالى : طالما أن الراسمالية تعادى الفن ، فان كل فن ، مهما كان شكله ، يعادى بدوره الراسمالية . أو بشكل آخر : طالما تنفى الراسمالية فى علاقاتها كل ممارسة فنية ، فان كل ممارسة فنية تنفى فى علاقاتها الراسمالية ، لأن العلاقة بينهما هى علاقة نفى مطلق . اكثر من ذلك : بما أن الراسمالية

تعادى الانسان والتحرر ، فان كل فن قائم او محتمل يناصر الانسان والتحرر . وهكذا تنقسم علاقة الفن بالراسمالية ميكانيكيا الى قسمين متناقضين ، ينفى كل منهما الآخر نفيا مطلقا . ان تأويلا كهذا يأمر بجملة ملاحظات : **تتضمن هذه القسمة مفهوما ميكانيكيا للعلاقات الاجتماعية ، فهى ترى علاقة النفى ، ولا ترى علاقة التفاعل ، وبذلك تعزل الفن عن المجتمع ، بل وتعزل تاريخ الفن عن تاريخ المجتمع ، ان لم تجعل من الفن مستوى خاصا يقوم خارج المستويات الاجتماعية ، اى مستوى قائما بذاته ، له منطقه الخاص المفارق للمجتمع ، وله دوره الخاص المفارق للتاريخ ، فكأن الفن كيان يوازى المجتمع ولا يلتقى به . تقوم هذه القسمة ايضا على مفهوم مثالى هو الجوهر ، الذى يلغى التحديد الاجتماعى ـ التاريخى ، والذى يجهل دينامية العلاقات الاجتماعية ، ولهذا يقف التأويل امام « جوهر » الراسمالية ، بدون ان يدرس دور الفن فى تجديدالعلاقات الراسمالية ، وبدون ان يكترث بدور الراسمالية فى تجديد العلاقات الفنية الموائمة لها . وبعد أن يقف امام « الجوهر » الأول ، يعود فيقف أمام « الجوهر » الثانى ، اى الفن ، فيرفع رايته ، بعد ان يعزله عن السياق الاجتماعى ــ التاريخى ، ويجرده من كل آثار الصراع الاجتماعى .**

يمكن ان نتوقف هنا أمام نقطتين هامتين : تومىء النقطة الأولى الى علاقةالفن بالايديولوجيا فى المجتمع الطبقى ، وتشير النقطة الثانية الى وضع الفن فى الصراع الطبقى . ان من يرصد موقف غارودى وفيشر ... يعتقد أن البرجوازية لا فن لها ، وان الفن لا طبقة له ، أو أن الفن فى تحديده المثالى لا يخضع للقوانين الاجتماعية ، انما يخضع لقانونه الخاص المحكوم بمفهوم التحرر أولا . مثل هذا المفهوم غير صحيح ، فالفن شكل ايديولوجى ، يتكون فى حقل العلاقات الايديولوجية المسيطرة ، ويتحول ويتغير ، بشكل نسبى ، بتحول وتغير هذه العلاقات . وبما أن الايديولوجيا المسيطرة ، هى ايديولوجيا الطبقة المسيطرة ، فان هذه الايديولوجيا قادرة ، وبأشكال متباينة ، على انتاج الأشكال الفنية الموائمة لها ، اى ان الايديولوجيا البرجوازية ، كايديولوجيا مسيطرة ، قادرة على انتاج واعادة انتاج العلاقات الفنية المرتبطة بها ، خاصة أن هذه الايديولوجيا لها فاعلية مادية فى جميع العلاقات الاجتماعية . بشكل آخر : ان الايديولوجيا البرجوازية قادرة على انتاج التشكيلات الفنية الموافقة ، وان هذه التشكيلات تقوم بوظيفتها فى تجديد واعادة انتاج الإيديولوجيا البرجوازية ، والعلاقات الاجتماعية الراسمالية . وهذا يعنى أن الفن المتحرر من الايديولوجيا البرجوازية بشكل مطلق لا وجود له ، الا اذا أردنا أن نقصى الفن عن الايديولوجيا ، ونقصى الايديولوجيا عن

العلاقات الاجتماعية ، وهــذا مستحيل . ان عــدم لمس العلاقة بشكل صحيح بين الفن والايديولوجيــا ، قاد بعض الماركسيين الى تمجيد الفن بشكل مطلق ، ان لم يقد الى صنمية الفن ، بحيث يقف الفن نقيضا لصنمية العلاقات الاجتماعية فى المجتمع البرجوازى .

تفضى النقطة السابقة الى النقطة اللاحقة : ان اقامة تناقض مطلق بين الفن والرأســمالية يقصى بعيــدا مفهوم الصراع الطبقى ، فيغيب دور الفن فى الصراع الطبقى اولا، وينتهى شكل الصراع الطبقى فى الفن ثانيا . يبدو الفن فى الحــالة الأولى خارج الطبقــات . خارج حقل تجــديد العلاقات الاجتماعية المسيطرة ، اى يستعيد الفن اسطورته القديمة والمستمرة كعلاقة غير اجتماعية ، ملكوت الفن ، حيث تتوحد كل الأعمال الفنية فى مدار واحد عماده التناغم والتجانس والتحرر . اما فى الحالة الثانية فينتهى الصراع الطبقى فى الفن ، فى تجديد الاشكال ، فى تحديد الوظيفة ، بل وينتهى ايضا صراع النزوعات فى الحقــل الايديولوجى الواحد . وكما ارتفع الفن الى مقام التعالى ، يرتفع الفنان من جديد الى مقام التجرد والتعالى ، لتصدر صورة الفنان المثالية ككائن خاص ، متميز ، متفرد ، يدور فى مــدارات السمو ، البهاء ، الروعة .... بدءا من اجتهادات غــير صحيحة ، يستعيد هــذا الشكل الماركسى من التأويل كل مقولات علم الجمال المثالى ، او بعضها على الأقل ، حتى يكاد ان يذكرنا بـ : لاهوت علم الجمال ، او بعلم الجمال كلاهوت جديد ، ولكن كيف يبدو ذلك ؟

اذا كان الفن كالفنان يتحدد فى اطار مفارق للعــلاقات الاجتماعيــة فمعنى ذلك انه لا يقوم فى الواقع ، بل فى مدار واقع خاص جوهره التحرر ، اى اننا نقف امام واقعين : الواقع الاجتماعى الراسمالى الذى يلقى الانسان الى مدارات الغربة والاستلاب والاغتراب ، وواقــع الفن المتعالى الذى يبشر بالحرية والتحرير . وبما أن الانسان المغترب فى ارض الواقع ينزع الى استعادة حريته ، فان نزوعه هذا لا يجد امكانية تحققه الفعلى الا فى الواقع الذى جوهره الحرية اى واقع الفن . نلمح هنا معنى لاهوت عــلم الجمال ، حيث تصبح الراسمالية هى الأرض الموبوءة ، والفن هو السماء، والفنان هو الرسول الذى يوصل بين الأرض والسماء ، وهو الذى يهدى الانسان المضطهد الى تجــاوز اثمه الأرضى . ان هــذا التأويل المثقل بآثار

الفكر المثالى هو الذى قاد الى فن لا سياسة فيه ، ورأى فى الفن ، كل الفن ، مشروعا تحرريا يقف خارج الزمان التاريخى . وحين يقصى الفن عن التاريخ ، أى يبتعد عن التحولات الاجتماعية الجارية فى زمنه ، يصبح من المستحيل ارساء قاعدة صحيحة لسياسة ثقافية ، وتبطل امكانية تحديد الوظيفة الاجتماعية للفن ، لأن هذه الوظيفة لا تتحدد الا بربط الفن لتحولات زمانه ، وباقامة علاقة صحيحة بين مستجدات الواقع الاجتماعى وضرورة تجديد الأشكال الفنية بما يتوافق مع تلك المستجدات.بمعنى آخر: **ان عزل الفن عن التاريخ الاجتماعى يلغى دعوة انتاج اشكال فنية جديدة ، كما ان عزل الفن عن الصراع الطبقى يصادر امكانية الدعوة الى فن طبقى متميز ، فن مرتبط بالثورة وبالقوى الاجتماعية المناضلة من اجل الثورة الاجتماعية ، وبذلك يظل الفن يدور فى مدار الفكر المثالى ، الذى يدعو الى فن مجرد مرتبط بانسان مجرد . علما ان الطبقات الاجتماعية لا تحقق تمايزها الطبقى الفعلى الا بتحقيق تمايزها الثقافى ــ السياسى ، حيث تقف لتناضل من اجل سياسة جديدة ، ومن اجل شكل جديد من الثقافة والفن .**

واذا سألنا غاوردى ومدرسته عن الأسباب التى تدفعهم الى ادراج الفن فى منظور انسانى شامل يمحى فوارق الطبقات ، جاء الجواب: ان الفن محايث للتقدم ، وان التقدم محايث للفن ، وان دعوة الفن الى التحرر تساير دعوة تحرير المجتمع ، وان تحرر الانسان من ربقة العلاقات الراسمالية قائم فى جوهر الفن ، فالراسمالية انتاج للاغتراب ، والفن تجاوز للاغتراب وأداة لاستعادة جوهر الانسان المفقود . يحاول هذا الجواب ان يعثر على أساس له فى عبارة ماركس عن عداء الراسمالية للفن ، ويصبح للجواب عندئذ ، ان القيمة الجمالية القائمة على الحرية والابداع لا تأتلف مع القيمة التبادلية التى تحكم العلاقات الراسمالية ، والتى تقوم على الاستغلال والاغتراب . كما أن العلاقات التى تلغى فى تسليعها للعمل ذاتية الانسان ودلالة ابداعه ، وترجع الابداع الى علاقة شيئية . ولهذا فان القيمة الجمالية تنكر علاقات التسويق ، وتؤسس بذاتها لعالم جديد يستنكر علاقات التسليع والاستهلاك ، اى ان القيمة الجمالية تدافع عن انسانية وابداعية العمل الانسانى بالوقوف خارج مدار العلاقات الراسمالية . على الرغم من بعض الحقيقة القائم فى هذا الجواب ، فانه يتعامل مع الواقع الاجتماعى ككيان سكونى محكوم بقانون التسليع من ناحية وبالقيمة الجمالية المناقضة له من ناحية ثانية ، بدون ان يلمس آثار الصراع الاجتماعى المتجددة ، التى تهزم فنا قديما ، وتفرض فنا جديدا ، أو تجبر الفن القديم على تغيير بعض أشكاله ، كما انها تنسى آثار الصراع

الاجتماعى على الوعى الاجتماعى ، وعلى اشكال انتاج الفن واستهلاكه. اكثر من ذلك ، ان مثل هذا الموقف ، لا يستطيع تحديد وظيفة الفن فى الصراع الاجتماعى ، مكرسا سلبية الفن ، ومقيما فراقا بين الفن والواقع، وفراقا بين الفنان والمستهلك ، اذ ان مستهلك الفن يقوم فى داخل علاقات الانتاج والاستهلاك ، فى حين يقف الفن المتعالى خارج هذه العلاقات ، مكتفيا برفض سلبى ووعد مستقبلى . يستبين فى هذا الموقف نزوع الى تبرير الفن النخبوى ، الذى يرفض ان يلتقى بـ « الانسان العادى » الا بعد ان يهدم هذا الانسان الشروط الاجتماعية لاغتراب الفن . وعندها يرجع الفن الى الواقع ، ويعود الفنان الى الجمهور ، فكأن دور الفن هو تحقيق ذاته كفن ، وكأن دور الانسان المضطهد هو النضال من أجل تحقيق مملكة الفن ، اى ان دور الفن لا يتضمن المساهمة فى تحرير الانسان ، بل أن دور الانسان هو تحرير الفن ، وهكذا ننتقل من سؤال صحيح الى سؤال مقلوب :ليس الفن فى خدمة الانسان بل الانسان فى خدمة الفن .

تجدر الاشارة هنا الى ان هذا الموقف المعمور بنزعة انسانية شاملة، جاء صدى لزمن سياسى محدد ، ظهرت فيه عبارة « ذوبان الجليد » ، ونشرت فيه تحت اشعة الشمس آثار المرحلة الستالينية ، وبدا فيه الدفاع عن الانسان شعارا طال انتظاره . واذا كانت الفلسفة الستالينية تغرق الانسان فى الاقتصاد ، فان فلسفة الزمن الجديد أغفلت التحديد الاجتماعى للعلاقات الانسانية ، فطفت الى السطح مقولات غائمة مثل : انسان ، جوهر جوهر الانسان ، الاغتراب ، التشيؤ ... ولهذا كان طبيعيا ان تحتل مقولة « الذاتية المبدعة » مساحة واسعة فى فلسفة الفن، حتى بد أن الابداع محايث للانسان ، وأن جوهر الابداع هو جوهر الانسان فسقط التحديد الاجتماعى فى مقولة الجوهر ، الذات ، الذاتية ، الجوهر المفقود ، الجوهر المتحقق . فى هذا المدار القائم ، اصبح الانسان جوهرا بلا تحديد ، وان أصاب التحديد ، جاء التحديد غائما ، وظهر تاريخ الانسان كما لو كان تاريخ اغترابه ، وانحلت العلاقات الاجتماعية فى تعقدها كله فى ديالكتيك مثالى لعلاقة الذات بالموضوع . وبقدر ما كانت هذه الفلسفة الانسانية تطلق صراخة احتجاج ضد فترة مضت ، بقدر ما كانت تفضح ايضا حدود تفسير قاصر للنظرية الماركسية ، لا يطور النظرية من داخلها ، انما يرممها بمفاهيم مثالية قديمة . وبسبب هذا الترميم ، راى ادلفو شانشز فاسكيز فى الفن مجالا لتحقيق الذاتية المبدعة، التى تتطور بسبب الفن ، لا بسبب السياق الاجتماعى الذى تقوم فيه ، والذى يفرض عليها شكلا محددا من الممارسة الاجتماعية . ودرس البولونى اشتفان موراافسكى الفن معتمدا على مقولة الاغتراب وتجاوز الاغتراب ، فكان الاغتراب لديه هو المحور الذى يحكم العلاقات

الاجتماعية ، وهو القانون الذى يفرض تطور المجتمع ، حتى نكاد نلمح أن مقولة الاغتراب أخذت مكان مفهوم الصراع الطبقى ، وان تاريخ المجتمع لا يساوى تاريخ الصراع الطبقى الـذى يكونه كمجتمع ، بل يساوى تاريخ الاغتراب الانسانى القائم فيه . يبدو الاشكال هنا واضحا : اذا كان مفهوم الصراع الطبقى يتضمن وجود الطبقات التى لا توجد الا متصارعة ، ويتضمن شرط التمايز السياسى — الثقافى الذى لا توجد الطبقات بدونه ، فان مقولة الاغتراب تبدأ بالانسان بدل ان تبدأ بالطبقات ، وتصل الى الاغتراب بدل أن تصل الى الاستغلال الطبقى ، وتنتهى الى تجاوز الاغتراب الانسانى بدل ان تتحدث عن ثورة سياسية ، فهى لا تشير الى الثورة بقدر ما تشير الى استعادة جوهر الانسان المضيع فى العلاقات الراسمالية . يبدأ مورانسكى بالاغتراب الانسانى فى المجتمع الراسمالى ، كى ينتهى الى الفن كنقيض للاغتراب ، وبما انه يرى فى الراسمالية عدوا للفن ، فانه يصل الى الدفاع عن الفن القائم فى المجتمع البرجوازى ، من حيث هو نقيض لهذا المجتمع ، واداة لتحرير الانسان ، يعطى هذا الموقف فى كل اشكاله صفة التقدم لكل اشكال الفن البرجوازى ، ويمنح صفة « الواقعية » لكل فن مهما كان مصدره الاجتماعى ، ويصبح كل « فن حقيقى » متحررا من آثار الايديولوجيا البرجوازية ، حتى وان بدأ منها . لقد حاولت الاتجاهات السابقة أن تحرر الفن من بعض التأويلات الماركسية المتبذلة ، وان تقدم وجها « انسانيا » للماركسية يحجب آثار « الانحراف الستالينى » ، لكن هذه المحاولات لم تستطع تجديد الفكر الماركسى وتطويره ، بقدر مادفعت بالماركسية الى تخوم الالتقاء مع بعض التيارات البرجوازية المتقدمة ، والتى وان دافعت عن الانسان لا تنكر اصولها ، وأصلها المستمر هو حجب الصراع الطبقى وراء هالة من النزعة الانسانية ، التى تبدأ بالانسان المجرد ، وتنصبه مبتدأ واساسا وجذرا ، ثم تزاوجه ببداية أخرى ، لا تنفصل عنه تجريدا ، والبداية الثانية هى الوعى الانسانى ، الذى اضاع ذاته ، واخذ يبحث عنها من جديد ، او الـذى لـم يعثر على ذاته بعد ، لأنه وعيه لم يصادف المكان الذى يتحقق فيه .

اذا كانت « الواقعية المفتوحة » تسترجع مقولات مثالية ، أو شبه مثالية ، لتحرر الفن من كل تقييد ، ولتدخل الفن الى فضاء بلا حدود اسمه : الواقعية ، فان جورج لوكاتش ، وصل ، رغم رهافته العالية ، الى نتيجة مماثلة ، وان كان قد سلك سبيلا آخر . اخذ لوكاتش بقول ماركس عن « عداء الراسمالية للفن » ، لكنه لم ينفتح على الفن البرجوازى ، بل ضيق معاييره ، وبالغ فى التضييق ، فرفض هذا الفن ، بعد أن وصمه بـ : الانحطاط . اعتمد لوكاتش مفهوم الانحطاط من وجهة نظر سكونية ، فراى مسار المجتمع البرجوازى مسارا لانحطاطه ، ورصد

الفن فى هذا المسار ، فوجده ممارسة منحطة ايضا» . راى الفيلسوف الهنغارى ان البرجوازية دخلت فى طور انحطاطها منذ زمن ، وأنها عاجزة فى انحطاطها عن اعطاء فن انسانى ، ففنها صورة عنها ، وهو نقيض لفن البرجوازية الأولى التى أعطت نموذج « الواقعية العظيمة » . تأخذ عبارة ماركس فى هذا التأويل شكلا جديدا : بما أن البرجوازية تعيش طور انحدارها فان فنها يعيش الطور ذاته ، اى يضاعف الانحدار ، حتى يخرج عن معايير الفن ، او : بما ان الراسمالية تعادى الفن ، فان كل فن لصيق بها معاد للفن ايضا ، لأن الوعى البرجوازى عاجز عن ادراك الواقع واعادة تركيبه فنيا . كان لوكاتش يمارس فى محاكمته جملة اجتهادات تركن الى فلسفة هيجل اكثر مما تستضىء بفلسفة ماركس ، ولأنها كذلك رات حركة المجتمع البرجوازى من وجهة نظر جبرية — غائية ، اى صعود المجتمع صعودا متسقا ورات سقوطه ايضا سقوط متسقا ، بدون ان ترصد شكل التناقض الذى يحكم كل فترة من صعود المجتمع او « انحداره » . ان حركة الصعود كما حركة الانحدار لاتتسم بالاتساق والتجانس ، لأن أزمنة المستويات الاجتماعية غير متساوية ، فتطور المستوى الاقتصادى لا يساوى دائما تطور المستوى الايديولوجى ، كما ان تطور المستوى السياسى لا يساوى دائما تطور المستوى الاقتصادى ، الأمر الذى يعنى ان الصراع الطبقى يتمايز فى كل مستوى من المستويات الاجتماعية . أما لوكاتش فقد ساوى بين المستويات الاجتماعية ، وجعل حركة الفن البرجوازى تساوق حركة السياسة والاقتصاد فى المجتمع البرجوازى ، وبما ان الانحطاط يأخذ بالعلاقات الاقتصادية والسياسة ، فان هذا الانحطاط يأخذ فى حركته الفن ايضا .

اغفل لوكاتش فى هذه المحاكمة السكونية الاستقلال الذاتى — النسبى للفن ، كما اغفل حركة التحولات الاجتماعية والتى تنتج فيها تحولات فنية أيضا ، تفرض معايير فنية جديدة ، تتواءم مع التحولات الفنية الجديدة . لكن لوكاتش وهو المولع بالمعايير الجمالية الكلاسيكية ، لم يلمس الجديد الفنى فى المجتمع البرجوازى ، ولم يقرا علاقة الشكل الفنى بزمانه ، نحارب كل الجديد باسم محاربة الانحطاط ، ولم يقبل من الجديد الا ما كان يتكىء على معايير فنية سابقة ، اى على معايير «الواقعية» كما جاءت فى الأدب البرجوازى فى لحظة صعوده الموافقة لصعود البرجوازية ذاتها . يطرح مفهوم الانحطاط عند لوكاتش سؤالين : يمس السؤال الأول نظرية لوكاتش وقد انغلقت على حالها ، فهى تقبل الواقع اذا جاء فى النظرية ، أما اذا اطلق الواقع عنصرا جديدا لا يوجد فى سطور النظرية ، فان النظرية لا تعترف به ، وبذلك تصبح النظرية قادرة على تحليل فترة تاريخية معنية ، وغير قادرة على تحليل فترة مغايرة . وعلى

هذا ، فان لوكاتش يحلل اعمال بلزاك وغوته ، فى حين لا يعترف بأعمال بروست أوجويس وبذلك تستغلق النظرية على نماذج معنية . نصل هنا الى سؤال المعيار الجمالى : لم يصدر مفهوم انحطاط الأدب عن الكلية الاجتماعية المتجانسة فحسب ، بل صدر ايضا عن المفهوم السكونى للمعيار الجمالى الذى أخذ به لوكاتش . فقد تعامل لوكاتش مع معايير الجمال كما لو كانت معايير خالدة ، وسابقة لأية ممارسة ، ومستقلة عن تجدد العلاقات الاجتماعية . ولهذا كان طبيعيا ان ينوس المعيار الجمالى عنده بين مفهوم أرسطو ومفهوم هيجل ، وأن يستبين كمعيار سابق للعمل الفنى ، أو كتصور خاص جوهره ، ان صح هذا القول ، مختلف عن جوهر العلاقات الاجتماعية ، فكأن جوهر العلاقات هو الانتاج ، وكأن جوهر الجمال هو الوعى الذى يرى الواقع ولا يبدأ منه . وبسبب هذه المسافة فان الجمالى لا يلتقى بالاجتماعى الا عن طريق جملة من التوسطات .

لقد اقام جورج لوكاتش علم الجمال على ديالكتيك الوعى والاغتراب، اذ صح « يضبح دور الفن تحقيق الوعى الذاتى ، أو تحقيق تملك خاص للواقع قادر على الوصول الى الجوهرى » ، فكأن الفن اداة تسمح للوعى بالنفاذ من الظاهر الى الجوهر ، ومن الوعى الزائف الى الوعى الحقيقى ، من الواقع المتشيىء الى الواقع الشفاف : « يشكل الفن العظيم دائما نقيضا تاريخيا مشخصا للاغتراب ، وحدسا مسبقا للحرية وللكونية »، وسبيلا الى الحقيقة التى لا توجد الا فى « واقع التناغم الكامل » ، واداة لـ « تأكيد تراكم القيم الانسانية » ، انه الوعى الذاتى فى اكثر حدوده اتساقا . يصبح الفن فى هذه الرؤية وسيطا للانتقال الانسان من حالة النقص الى حالة الكمال ، ومن الواقع اليومى الى واقع المطلق ، ومن القيم الجزئية الى القيم الكاملة : « تحرر الانسان فى العمل الفنى العظيم من الأسر الذى تقذفه فيه الحياة اليومية المغتربة » ، ويجد نفسه قادرا على التماثل بـ « بالمضامين الكونية العظيمة للطبقة ، وللأمة ، وللجنس البشرى » ، فهو فى العمل الفنى « يستبطن مصائر ومشاعر غريبة » ، ويتحرر من كل قيود الحياة اليومية ، التى تلغى الجوهرى بالعارض ، وتمحو الكلى بالجزئى . يلعب الفن فى هذه الحدود دورا تطهيرا ، يسمح بالتجاوز والتعالى . وكان لوكاتش متسقا مع نظريته حين استعاد مفهوم أرسطو عن الوظيفة التطهيرية للفن ، حيث يتملى الانسان صورته فى مرآة العمل الفنى . ويقرأ عالم النفس الانسانية ، وما يعتوره من نقص ويحف به من كمال ، ثم يقرأ نفسه فى هذه المرآة ، باحثا عن أدران الروح ، وسابرا غور النفس وما بها من عظمة أو هنات .

اذا كان العمل الفني مرآه تتطهر النفس فيها ، فان هـذه النفس لا تعرف التعامل مع لغـة المرآة ، الا اذا كانت ذات دراية وخبرة بلغتها ، اى مؤتلفة مع الدافع الجمالى ، والشعور الجمالى ، والوعى الجمالى ، او لنقل : ان العلاقة بين الانسان والعمل الفنى تدور فى مدار محـدد هو الوعى . نقف هنـا امام ملاحظتين : تدور الملاحظة الأولى حـول شكل العلاقة ، فهى علاقة بين الذات والموضـوع : ذات تقرأ العمـل الفنى او تستقبله ، وموضوع فنى لا يجد معنـاه الا فى علاقته بالـذات التى تستقبله . اى ان ما يحدد شكل العلاقة بين الانسان والعمل الفنى هـو الوعى الجمالى لهذا الانسان ، الذى لا ينتج عن تربية جمالية محـددة تاريخيـا ، بقـدر ما يبدو أنه**وعى قصدى** ، وعى يحدد ذاتيـا علاقته بالعمل الفنى . لهذا فان علاقة العمل الفنى بالانسان لا تتم عند لوكاتش فى ديالكتيك الذات والموضوع ، بما أنهـا تتم فى ديالكتيك مثالى لعـلاقة الذات بالموضوع . وعن هذا الديالكتيك تصدر الملاحظة الثانية : اذا كان سـؤال الفن يبدأ بالوعى ، واذا كانت العلاقة بين العمل الفنى ومستقبله (بكسر البـاء) تتم فى ديالكتيك الذات والموضوع المثالى ، فمعنى ذلك أن المعيـار الجمالى الذى يحكم هذه العلاقة هو معيار مجرد . ويبدو هذا التجـريد واضحا فى جملة المقـولات الفلسفية التى يبنى فيهـا لوكاتش نظريته : القيم الكونية ، الكلية المتناغمة ، الانسان الكلى ، الوعى الذاتى ... ، خاصة أن التجريد عند لوكاتش لا يعنى بنـاء اللحظة التاريخية المحددة وفقا لديالكتيك المجـرد والمشخص ، بل يعنى الخـروج عن أى سـياق اجتماعى — تاريخى من اجل الوصول الى « الصفات » فى تحديدها الأكثر شمولا . ان جملة هذه الأسباب تجعل المعيار الجمالى عند لوكاتش يفتقر الى التاريخ ، فهو لا يرتبط بزمن بقدر ما يرتبط بجميع الأزمنة ، ولأنه كذلك فهو لا يتميز ، اى لا يستطيع ان يتوافق مع زمن تاريخى محدد ، ولا يستطيع أن يتعامل مع المستجدات الفنية ، فهو لا يخضع الجمال للتاريخ بقـدر ما يخضع التاريخ للجمال .

لقد عمل لوكاتش ، وهو المـاركسى الدؤوب ، على بنـاء صرح جمالى شاهق ، يزاوج بين القيمة الجمالية والوظيفة الاجتماعية ، لكن هذا المشروع كان يبدو مثاليا اكثر مما هو بماركسى ، لأنه جعل من الكمال الفنى شرط الوظيفة الاجتماعية ، علما أن هذا « الكمال » لا يرتبط بزمانه التاريخى ، ولا يتكون وفقا للتغيرات الاجتماعية التى تقوم ببناء المعـايير الجمالية وهدمها ، بل ترتبط بمفهوم كلاسيكى أساسه المتعة الجمالية . ولم يكن بريشت مخطئا . حين اتهم لوكاتش بأنه يدعو الى واقعية تكتفى

بالجمال وتلوذ من كل معركة اجتماعية ، وبأنه يدعو الى فن شكلى يمتثل باستمرار الى معايير جمالية قائمة خارجه ، معايير اما وجدت وانتهت ، او انهـا لم توجد ، وظلت حلمـا فلسفيا ، ان لم تكن حنينا الى زمن مستقيم لا يهزه التناقض ولا تؤرقه الأزمة . لقد حكم الحنين الى « الكلية المفقودة » تصور لوكاتش للفن ، فرفض كل جديد فنى ، ورفض التعـامل مع كل ما يقترب من « الثقافة الجماهيرية اليومية » ، فالفن لديه يتعـامل مع الكونى والشامل ، علمـا ان التعامل مع الشامل يلغى دور السياسة ، وعلما أن التعامل مع الكونى يبدأ بجوهر الانسان ، ولا يصـل الى الفن الطبقى ابـدا .

اذا بحثنا عن الأسباب التى جعلت لوكاش يوحد ، فى التحديد الأخير ، بين الفن المطلق والانسان المطلق ، ويربأ عن « الفن النسبى » و « الانسان النسبى » . يمكن أن نرى أن هذه الأسباب لا تقـوم فى مفهومه الجمـالى فقط ، بل تنهض أصلا من بعض سمات منهجه العـام ، ومن هذه السمات: الحتمية ، الغائية ، مفهوم التقدم الانسـانى ، النزعة النخبوية . فبدءا من السمة الأولى رأى حتمية الانحطاط الكلى للمجتمع البرجوازى ، بما فيـه انحطـاط الفن طبعا ، غير مكترث بدراسة لخطة التناقض التى تحـكم هذا المجتمع ، والتى تجعله يقدم بدون وعى منه جملة من العناصر الايجابية التى يمكن أن تكون فى خدمة الطبقة العـاملة ، اذا أعيد استعمالها من وجهة نظر سياسية . وبالاعتماد على السمة الثانية رأى حتمية سـقوط النظـام البرجوازى ، وحتمية بزوغ النظام الاشتراكى ، فكأن التـاريخ لديه ينزع الى غاية قائمة فى مساره ، ويجرى باتجـاه ذروة لا يحيـد عنها ، أو انه لا يتحدد كتاريخ الا بسبب انتقاله المتصاعد الى غاية قصوى ، يسعى اليها بمحض ارادته ، وبمعزل عن دور الفعل الانسانى . وفى هذه الحالة فان الفكر كما الفن لا يتكون فى داخل العمليـة التاريخية ، انمـا يسير موازيا لهـا ، بحيث يصبح دوره مرآة تعكس ما يجرى ، أو تعكس الأفق التاريخى لـما يجرى . يكتفى الفـكر بتحقيـق الانعكاس أو يكاد ، أو يكتفى بانعكاس سلبى أو يكاد ، وحتى اذا حاول الفكر أن يكون فاعلا ، فان فعله هو تأكيد الحـركة التاريخية السارية من الأدنى نحـو الأعلى . ان هذا اليقين المطلـق بتاريخ انسانى كونى يسير ابـدا الى ذروة قصوى له ارجـع دور الفن عند لوكاش الى دور مراقب للحركة التـاريخية من ناحية ، وجعل لوكاش يدافـع عن كل فن ــ مرآة من ناحية ثانية ، أى انه كان يدافع عن جميع الفن الانسانى القـادر على موازاة الحـركة التاريخية السائرة الى تحقيق « مملكة الحرية » . وما رجوعه المسـتمر الى التراث الفنى الانسانى الا تعبيرا عن ايمانه بمفهوم التقدم الانسانى ،

حيث كان يرى الفن كلحظة متميزة من الوعى الانســـانى أكثر منهـــا معطى تاريخيا محددا . يضاف الى تلك الأسباب موقف نخبوى مضمر فى فلســفة لوكاش ، اذ كان يمايز بين « الوعى الصحيح » و « الوعى الزائف » ، ويجعل من الوعى الأول أساسا للثورة ، ومن البدهى لديه ، أن يكون مقام الفن فى مدار الوعى ، وفى مدار الصحيح من الوعى ، أى أن الفن لا يتحدد لديه كعلاقة اجتماعية من العلاقات الاجتماعية ، انمـــا يرتبط ، أو يكاد بالذات المبدعة ، او بشكل معين من الوعى المبدع ، الذى ينفى علاقات الاغتراب فى المجتمع الراسمالى ، ويستطيع النفـــاذ من الظاهر الى الجوهر .

ان جملة هـــذه الســـمات ، جعلت لوكاتش يربط الفن بالتحرر . بدون ان يقيم رباطا صميما بين التحرر والفعل السياسى ، فظل الفن مرهونا بالوعى الانسانى الكونى ، ولم ينتقل الى مدار الصراع الطبقى ، الذى يفرض شـــكلا جديدا ، مرهونا بمعطيات زمانه ، وبالتحـــولات المـــادية فيه . ومثل هذا الانتقال يفترض التخلى عن غائية التـــاريخ الذى يسعى الى تماسه ، والوصول الى حاضر الصراع المحدد بتشكيلة اجتماعية جديدة ، وبشكل جديد من الصراع الطبقى ، والذى هو المحـــرك الحقيقى للتاريخ ، ولتجـــدد الفن . وقد وجد هذا المتطور ممثلا له فى بريشت اولا ، وفى فالتر بنيامين ثانيـــا .

فالتر بنيامين : نحـــو وظيفة جديدة للفن :

اذا كان غارودى يعزو تعـــالى الفن الى اغتراب العلاقات فى المجتمع البرجوازى ، فان فالتر بنيامين يقلب الســـؤال ، ويعيد صياغته بشـــكل صحيح ، حتى يأخذ شكله التالى : تقـــوم ازمة الفن فى عجزه عن التكيف مع المعطيات الجديدة التى انتجتها العلاقات الراسمالية ، ولن يستطيع الفن ان يلعب دوره الاجتماعى الا اذا استوعب المتغيرات الجديدة ، لأن شكل المجتمع الجديد يفرض شكلا جديدا فى الفن ، اى يفرض وظيفة جديدة شرط تحققها هو تحقـــق الشـــكل الفنى الجديد . بهذه الصياغة انتقـــل السؤال من اطاره المثالى التقليدى الى اطار مادى صحيح ، بحيث ينتقل الفن من تاريخه الذاتى الموهوم الى تاريخ المجتمع ، ومن مسرح الوعى الذاتى الى علاقات الانتـــاج ، ومن اسطورة الوحى الى وضوح العلاقات الاجتماعية . ويمكن القول : ان محـــاولة بنيـــامين هى من المحـــــاولات القليلة التى رصدت وضـــع الفن ووظيفته فى داخل مجمل العـــــلاقات الانتاجية ، فرأت فى الفن انتاجا ماديا ، ورأت فى الفنـــان منتجا . وحين

يصبح الفن انتاجا فان حركته تتحدد بحــركة مجمل العلاقات الانتاجية . وبما ان حركة القوى المنتجة هي التي تحدد شكل المجتمع وشكل تحوله ، فان حركة القوى المنتجة الفنية ، من حيث هي جزء من قوى الانتـــاج الاجتماعية ، لا تتحقق الا اذا ساهمت في تحــويل علاقات الانتاج القائمة . بدءا من منظور يعتبر الفن انتاجا ، لجــأ بنيامين الى مفهوم التكنيك ، الذي يشير الى درجـــة تطور القوى المنتجة من ناحية ، والذي يســـمح للفن بوظيفة جديدة ، حين يعرف الفن كيفية الاستفادة من المنجزات التقنية لتجديد اشكاله .

ان استخدام الفن للتقدم التقني يمنحه اساسا جديدا لتطوير الأشكال والأجناس الفنية ، ان لم ينقل السـؤال الفني الى آفاق جديدة لم يعرفها من قبل ابدا ، اذ ان التقنية الراسمالية تضع امام الفن مواد جديدة ، تنقله من تاريخ الى تاريخ ، ومن هذه المواد : آلات الطبـــاعة ، الكاميرا ، الموســـيقى ، العمـــارة ، وقنوات النشر والتوزيع والاستهلاك ...... والتي تترك آثارا واسعة على الفن في معنـــاه ودلالته . اول هذه الآثار هو : **تنزل الفن وضياع هالته المقدسة** ، فتاريخ الفن كان ، في معظم حالاته ، ملازما لتاريخ الطقوس والتقاليد التي تنزه الفن عن الواقع ، والتي تجعل الفن يدور في القاعات المغلقة ، ويستغلق على نخبـــة متعالية ، حتى يبدو الفن عندها طقسا دينيا له شروطه الخاصة ورموزه واشارته ، والتي تبدأ من وعي خاص لا يقــوم في المجتمع الفعلي ، انما في مجتمع مباين له ونقيض . ان التقنية الحديثة التي تستطيع طباعة ونشر وتوزيع الأعمال الفنية تخلص الأعمال الفنية من سحرها ، وتخلص الانسان من أوهامه عن سحر الأعمال الفنية ، اي ان الفن لا يفقد هالته « في زمن اعادة الانتـــاج الميكانيكي » فحسب ، بل ينتقل **ايضا من حيز الخاصة الى حيز العـــامة** ، في مجتمع محـــكوم بالصراع الطبقي وبالحركة الاجتماعية المستمرة . في تنزل الفن وانزياحه من مدار الخاصة الى مدار الجمهور ، يتبدل الأساس الذي يقوم عليـــــه الفن : **ينتقل من مدار الطقــوس والتقاليد الرمزية الى آفـــاق السياسة** . وهكذا نقل بنيامين السؤال الفني من وضع الى آخــر ، فلم يقرأ الفن في اغترابه ، ولم يرجم المجتمع الراسمالي الذي يرجم الفن ، انما قرأ جديد العلاقات الراسمالية ، التي تسمح بدون وعي منها ، بامكانية انتشار الفن اجتماعيا ، اذا اقترن هذا الفن بسياسة صحيحة تتضــمن **سياسة فنية صحيحة** . نلمس هنا جديد بنيـــامين ، فبدلا من أن يغـــرق في الرؤية الأخلاقية ، التي ترثي الفن في مجتمع السلعة ، وتفصل بين الفن والراسمالية ، قـــام بالتقاط صحيح لتناقض المجتمع الراسمالي ، الذي يسلع الفن في لحظة توزيعه ، ويخلق الجمهور القارىء في لحظة تضليله ،

والاستفادة من هذا التناقض ، ومحاربة المجتمع الراسمالى بأدواته ، يستلزم سياسة جديدة ، وسياسة فنية جديدة .

لا ينهض موقف بنيامين على تصور تقنى للفن أو للمجتمع ، فقد اقام موقفه على سياسة تنادى بتحرير الطبقة العاملة وتنطلق من نظريتها . وعن هذا الموقف صدر بحثه عن وظيفة جديدة للفن ، وعن شكل جديد يسمح بتحقيق الوظيفة ، فالوظيفة الجديدة فى مجتمع التحولات المستجدة تامر بشكل جديد ، وما ربط الفن بالتكنيك الا الفضاء المفترض الذى يتجدد فيه الشكل والوظيفة . ان سؤال الشكل والوظيفة من وجهة نظر السياسة ، يشير مباشرة الى سؤال ملازم له وقرين ، وهو سؤال الانتاج والاستقبال الفنيين ، فما الوظيفة الفنية الا المردود المفترض عن لقاء العمل الفنى والمستقبل (بكس الباء) ، وما الشكل الفنى الا العلاقة التى يتحقق فيها شكل جديد من الانتاج الفنى هو الأساس المادى لشكل جديد من الاستقبال يحقق وظيفة جديد للفن . يؤسس هذا المفهوم لشكل من الأدب والفن تماثل الوظيفة الجمالية فيه وظيفته الاجتماعية ، اى يهدم التصور المثالى الذى يفصل بين القيمة الفنية والوظيفة الاجتماعية ، ويدعو الى ممارسة فنية تكون الوظيفة الجمالية فيها أساس الوظيفة الاجتماعية ، بحيث تقطع مع التصور المثالى لاستقلال الفن ودلالة الشكل ومعنى الوظيفة . كان غوته يقول : « ان فاعلية الفكر العليا هى ايقاظ الفكر » ، ولم يكن بنيامين بعيدا عن هذا القول ، فقد كان يسعى الى ربط الفن بالتاريخ ، ولهذا كان يسال : ما هو مكان العمل الأدبى فى علاقات الانتاج فى فترة محددة ؟ لكنه كان يستدرك فيخضع السؤال السابق الى سؤال جديد : ما هو موقف العمل الأدبى من هذه العلاقات ؟ (هل هو منسجم معها أم أن عليه أن يعمل من اجل تحويلها ؟) ومن هذا السؤال ينفذ بنيامين الى جملة من الأسئلة تمس وضع الأديب فى المجتمع البرجوازى ، ووضع المثقف البرجوازى بشكل عام ، والذى يحمل وعيه السمات التالية : يقرن التقدم التقنى بانحطاط القيم معبرا عن رومانتيكية رجعية عاجزة عن ادراك المسار التاريخى ،يماثل بين انتشار الفن والانحطاطه مدافعا عن تصور نخبوى للفن يساوى بين « الفن الجماهيرى » والصناعة الثقافية الاستهلاكية ، يدافع عن صورة الفنان البرجوازية حيث يتسم الفنان بالغموض وبالخصوصية المطلقة . واخيرا فان المثقف البرجوازى يدافع عن الفردية المطلقة ويمارسها ، بدون أن يدرى انه يمارس وهم الفردية كما تمليها الايديولوجيا البرجوازية ، اى أن هذا المثقف فى حيادة الزائف يقوم باعادة انتاج العلاقات الاجتماعية البرجوازية .

اراد بنيامين ان يبين ان المثقف لا يقف فوق الطبقات ولا تحتها ، فهو يقوم فى علاقات الانتاج كعلاقة منتجة ، وان المطلوب هو ابعاد المثقف عن وهمه عن طريق سياسة جديدة تجذبه اكثر فاكثر نحو مواقف الطبقة العاملة . ان ادراج الفن كما الفنان فى سيرورة العلاقات الاجتماعية سمح لبنيامين ان يتجاوز بعض الأطروحات المثالية التى اخذ بها لوكاش وغارودى وفيشر ، والتى رفعها ماركوزه وادورنو الى تعاملها الأعلى المدافع عن الاستقلال الذاتى للفن . فقد ركن الى مفهوم الانتاج كما تحدده المادية التاريخية ، اى كعلاقة لا تكتمل الا بعلاقة اخرى هى الاستهلاك ، ودرس فى ديالكتيك الانتاج والاستهلاك معنى الفن والفنان .

حين يندرج الفن فى الانتاج تنتفى فكرة الخلق من عدم ، وينتهى معها اسطورة الفنان الخالق،ويستجلى الفن كعلاقة اجتماعية ، تتكون فى المجتمع ، وتأخذ معناها من وظيفتها فيه ، فالفن يتكون ويتغير ويعمل كعلاقة مادية فى علاقات المجتمع المادية ، وربما ان الانتاج شكل مادى ، فان الاستهلاك المرتبط به مادى فى شكله ايضا ، وبالتالى فان دخول الفن الى ديالكتيك الانتاج والاستهلاك ينقل به فعل الفن من (مجال الوعى) الى مجال العلاقات المادية . لم يكن بنيامين ، وهو المدافع عن وحدة العلم والسياسة ، يدعو الى استهلاك للثقافة او الى صناعة ثقافية استهلاكية اساسها الكم والتضليل ، بل كان يطالب بتحويل الادب والفن من مواد استهلاك الى وسائل انتاج تشير الى الاتجاه السياسى الصحيح ، او لنقل : انه كان ينقل مفهوم الاستهلاك الثقافى الى وضع جديد هو مفهوم الاستقبال الفنى ، وذلك عن طريق متطور سياسى يستطيع التقاط ومعاينة المواد الثقافية الاستهلاكية التضليلية واعادة بنائها بشكل جديد ، او باسلوب جديد ، يسمح بقراءة جديدة الواقع ، وبفعل جديد ضد هذا الواقع . او بشكل آخر : ان المادة الثقافية المسيطرة تلبى حاجات الاستهلاك كما تفرضها الطبقة المسيطرة ، وتلعب دورها الايديولوجى كوسيلة انتاج ايديولوجية ، وهى لا تنزاح من وضع التضليل الى وضع التنوير ، ولا تنتقل من مستوى الاستهلاك الى مستوى الاستقبال ، الا بعد ان تعاد صياغتها فى شكل جديد يعطيها معنى جديدا ، اى

يعطيها : قيمة استعمالية ثورية فاعلية تاريخية . وبالاعتماد على هذا المفهوم الذى يطالب بإعادة التشكيل الفنى للمواد الثقافية الاستهلاكية ، نفى بنيامين التعارض البرجوازى بين الفن والجمهور ، اللذين يوحدهما مشروع سـياسى ، يرى الفنان منتجا ، ويرى مسـتقبل (بكسر الباء) العمل الفنى منتجا ايضا ، وذلك بسبب الآثار السياسية ــ الايديولوجية الناتجـة عن العمـل الفنى ، والـذى يتضمن المشـقة والفاعلية .

نستطيع أن نلمح فى موقف بنيامين الفرق بين مفهوم الفن كانتاج ، ومفهومه كمرآة كما هو الحال عند لوكاتش ، ففى الانتاج يتوحد الفنـان والمستقبل (بكسر الباء) فى عملية التغيير الاجتماعى ، ويتغيران ويتحولان بتغير وتحول شروط الانتاج الاجتماعية ، اما فى مقـولة لوكاتش وقوامها العمل الفنى كمـرآة ، فان الفنان والمسـتقبل لا يتغيران بتغير الواقع الاجتماعى ، بل يرصدان هذا الواقع من وجهة نظر سكونية : العمل الفنى مرآة يقرأ القارىء فيها صور الانسان الشـامل ، الذى لا يحده سياق اجتماعى ــ تاريخى ، بل ذلك الذى يتجاوز كل سياق حتى يعكس صفات الانسان الشاملة ، اذ أن الشمول يستدعى توحيد الأزمنة . فى العمـل الفنى ــ المرآة لا يقرأ القارىء واقع المجتمع الذى يعيش فيه بقدر ماينظر الى عالم النفس الانسانية ، الى جواهرها الثابتة ، التى يعكسها عمل فنى لا يأخذ أدواته الفنية من تجدد العلاقات الاجتماعيـة ، بل من عالم القيم الجمالية الكلاسـيكية ، من الوعى الجمالى المثـالى . وهكذا يدور العمل الفنى فى مدار الوعى ، يعكس الفنان فيه وعيـه الجمالى ، ويقرأ فيه القارىء حدود وعيه فى علاقته بالعالم . فى حين أن الانتـاج الفنى لا يكتفى بالوعى كلحظة عليا أو فوقية ، ولا يقيم الأدب فى مدار الايديولوجيا بالمعنى البسيط للكلمة ، فالفن عـلاقة فى جملة العـلاقات الاجتماعية ، ويستلزم تحديدها تحديد جملة العلاقات الأخرى التى تفعل فى الفن ويفعل فيها الفن ، والقائمة فى شرط محـدد ، وفى زمن تاريخى محـدد ، اذ أن تحديد الشرط التاريخى هو أساس تجديد الأشـكال الفنية ، واسـاس سياسة صحيحة ممكنة لانتـاج الفن واستهلاكه ، اى الأساس الـذى يربط بين الشكل والوظيفة . وبسبب هذه العلاقة نعرف لماذا دعا بنيامين الى ثقافة جديدة مرتبطة بالطبقة العاملة ، فى حين بقى لوكاتش يدافـع عن ثقافة انسانية شمولية .

انطلق بنيامين من فكر يرصد الظواهر بلاكسل ، ويحلل العـــــلاقات بلا تقليد ، ويربط بين الفكر وزمانه ، فحاول توحيـــد الوظيفة الجماليـــة والوظيفة الاجتماعية ، وأدرك أن شرط الانتاج الفنى لا ينفصل عن شرط الاستقبال الفنى ، وان دراسة الانتاج والاستهلاك تستلزم دراسة المجتمع وان تغيير المجتمع يقتضى بتسييس الفن والفنان والمستقبل . كان يعلن فى مشروعه هذا ، ان ادب الثورة ، يتحقق فى ديالكتيك العلم والســـياسة حيث يكون العلم اساسا لبناء الشكل وتجديده ، وتـــكون السياسة هى مرشد البحث العلمى واداة تضبط ايقاع البحث ووظيفته .

بعض المراجع الاساسية :

1 — K. MAR : Theories Sur La plus — value, t.1 Ed. Sociales, 1974, p. 325 — 326.

2 — Recherches internationales, No 87. p.p. 126 — 152

3 — G. Lakacs : La particularite de l'esthetique (Literature et realite) Budapest, 1966

4 — Karl Marx : Frederick ENGELS : On Literatare and Art (introduction by : Stephan Morawski, international general, New York, 1974.

5 — M. Lifshitz : The Philosophy of Art of K. Marx, plutopress 1976.

6 — R. Garaudy : Esthetique et invention du Futur, Paris, ed : 10/18, 1971.

7 — Entretiens avec G. Lukacs, Maspero, Paris 1969.

8 — E. Lunn : Marxism and Modernism university of ca Lifornia press 1982.

0 — W. Benjamin : Illuminations. Fontana/Collins London. 1982.

10 — S. Buck—Morss : The Origin of Negative Dialectics. Harvester press 1977

11 — Phil Slater : Origin and Significance of the FRANKFURT scool RKp. 1988.

12 — New german Critique.No : 3, 1974.

شعـــر



تساؤلات مهزومة

احمد اسماعيل

كيف تنتسب الآن للأرض

والريح ظهـــرك

والنـــاس غيرك

والبيت خارطة من طباشـــير

هل يفتدى السهم سنبلة

هل ترق البـــلاد ، فلا تتبدى لنـــا ــ

الريح بيتـــا

ولا يتصدى الهـــواء سياجا

. . . .

. . . .

لك المجد يا شـــيخنا اللوذعى

فلا الشـــعر يركض خلف الزرافات

و « الحرف » لا يتلظى على جمرات « العلل »

قال من علمـــك ؟

قلت ان « النواسخ » تنصب الآن مغلوطة
والعمــــارات تثقب سـقف البـــلاد
توليت شـطر كتـاب المواريث
للرمل حــد .. وللعشـب حــد
وانـا ضائع خلف هذى الحـــدود

. . . .

كـان لـى نخـلة
وكنت اخـاف عليهـــا
رسـمت لهـا دائرة
وساءلتها الله : لا تبرحيهـــا
وكنت اذا جعت اقذفهـا بالحصى والحجارة
فترضى البسـباطات بالتمر واهبـة اكلهـا
توعدت للشمس : لن تحرقيهـــا
واقصـيت عنهـا الريـاح
واسـميتها موطنـى

. . . .

. . . .

رحلت نخلتى
لـم يعد هـذا الحصى
ولـم يبـق من ذكريات التـراب
سوى هـذه الدائرة

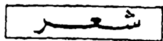
قصة قصيرة

الذى يجمع العلب الفارغة

نبيه الصعيدى

ذلك النور الباهت الذى خلفه نهار الشتاء القصير يبدو كما لو كان دخانا . والريح التى ما انقطعت عن الهبوب تنفض الطرقات .

هيـاكل البيوت القائمـة بألوان يصعب تمييزها قد اغتسلت لبرهة تحت رذاذ المطر الخفيف . برز عند التقاطع القريب : هذا الرجل الذى ارتد وجهه الممتقع خلف هلال الشعر الحائل اللون . كان قابضا على عصى طويلة . يمكن الآن تمييزه فى الشارع الفارغ . كان عمـال البلدية قـد جعلوا من مخلفات منزل قريب فى نهاية الشارع مستودعا للقمامة . تراجع صوت خطواته الثقيلة فى غمرة الدوامات من الهواء البارد وقد علقت بها الاتربة . تراخت قبضته . جمع من حول صدره « بالطو » قديم . أطلت سيدة فى منتصف العمر من النافذة التى تقع فى الطـابق العلوى والقت ببعض الماء المستعمل اغلقت النافذة على الفور . اقترب العجوز من بقعه الماء اللامعة وهى تنزلق على ارضية الشارع . حدق طويلا ثم واصل السير وهو يحمل وجها رثا . ولا يجب القطع بأنه يقضى لياليه فى مستودع البلدية . على اى حال فقد توقف عند مدخل المنزل والقى عينيه طويلا فى بوادر المساء التى نبتت فى جذوع المنازل وفيما بين هبات الريح التى خفت بشكل ملحوظ . القت المصابيح التى تضاء فى هذا الوقت تقريبا ـ القت مستطيلا من النور فى الشارع . خطا العجوز بضع خطوات الى الداخل . اشعل عودا من الثقاب فى جوف الظلام الضـارب اكداس الورق وبقايا الطعام والعلب الفارغة ، أعكست ظـلا باردا . انحنى يلتقط بعضها . تهايل الظلام . انكمش فى ركن المكان . أسند عصاه الى الحائط تكوم الى الارضـية وهو يجمع « البالطو » حول رأسه وصدره . بعض العمـال قد انصرفوا من الوردية ، يتصاعد لغطهم عبر الشارع وهم يتضاحكون بشكل فج . الكلب الضامر اخذ يتشمم حافة الرصيف وقد تدافعت اطرافه وارتخى ذيله الناحل . بعض النوافذ مضاءة بقوة . اندست المرأة بين ذراعى الرجل الذى اصطحبها الى ظلمة المكان . يظهر انهما احسا بأنفاس الرجل اللاهثة اذ انسلا فى التوالى الخارج . كان فى الرابعة عشرة عندما اصطحبته امه الى محل للبقالة ليعمل مقابل اعفائهم من اجرة غرفة صغيرة فى الطابق الأرضى . فى الصباح أقبل عمال البلدية .



النيران

محمد الحلو

تحت باقات النور المتموج

اللى بترسم ضلى المتعوج

وسط الميادين

وانا ساند عكازى الأعرج

باتفرج ..

ع النيونات .. والبتارين

فى الواجهة ألف فضيحة

عن آخر صيحة

واحدث ماركات

تزييف وعى الملايين

« وراد أمريكا »

. . . . . .

. . . . . .

تاهت رجليا

فى خليط البشر المحشور فى الشارع

جلاليب .. قمصان .. عقالات

خواجات .. من كل الجنسيات

دنانير .. ريالات .. دولارات

وجوامع .. وبارات

وسماسرة .. وصفقات

طوابير الجمعيات .. الوفيات !!

. . . . . .

. . . . . .

الفكر يجيب ويودى

يعدى على المجاريح

سكان العشش

اللى جدرانها صفيح ..

وسقوفها الريح

يسهر وياهم

فوق الفرشه الخيش

والقهر اليومى فى طعم العيش

يستطعم ذل اللقمة

الفكر يطيش .. ويطيش

وأنا تحت العمارات العالية

وسط صفوف العربيات

نازل تضبيش

. . . . . .

. . . . . .

جرجرت سلاسل حيرتى

وتاريخ السخره المحفور

عــــلى قــورتى

اتأمل صورتى المرسومة

فى معبـــــد فرعون

واشـــوف الدنيـــا المقسومه

فى هــــــذا الـــكون

ميزانهــــا مش مـــوزون

والعــــالم مالهش قانون

غير الغش وتزييف اللون

. . . . . .

تحت جدار العمر الهش

قعـــــدت بـــكيت

ومســــــحت فى كمى

دمعى المخنــــوق

. . . . . .

جرجرت ســـلاسل احـــزان

وســـــط الميـــــدان ..

ووقفت أصرخ

اســــــند بايدى البيـــوت

اللى بتشرخ

اســــند بكتفى البيبان

اســــند بقلبى الحيطان

لـــكن . .

من تحت تحت التراب

كانت النـــيران والعــــه

كانت النـــيران طالعه

.. وبتاكل الاعــــلان



.. احمد محمد عطية

ما هى الصلة بين مصالح الأديب وادبه ، وبين وضعه الطبقى وفكره ، والى اى مدى يمكن للأديب ان يكون اسيرا لمصالحه ولطبقته وقيمها وتطلعاتها ؟! ننتقى من الأدب العالمى ، للاجابة ، انموذج الأديب الروسى الكبير ليون تولستوى ، الكونت الاقطاعى ، والروائى الفذ .

يجسد تولستوى انموذج الصراع بين الفكر والسلوك ، بين الطموحات المثالية والمصالح الواقعية .. اذ لم تكن ازمته ، التى رافقته منذ شبابه المبكر حتى وفاته ، الا تجسيدا لهذا الصراع بين مصالحه الطبقية وحبه للتملك والترف واللهو والملذات ، وبين افكاره المثالية لنبذ العنف وتوزيع الأرض على الفلاحين والزهد والتقشف .

فما هو السر المحرك لهذه الصراعات التى مزقت تولستوى وسببت له عذابات ظلت تلازمه طوال حياته ؟! ان السر الدفين يكمن ، فى رايى ، فى ان تولستوى نبيل اقطاعى تشده املاكه وامتيازاته وحياة الترف والملزات التى عشقها . فلم يستطع التنازل عن ارضه لفلاحيه كما فكر وكما تمنى ونقا لمثله العليا . وان هذه الحقيقة كانت ماثلة لديه بوضوح مؤلم لضميره ، وعبثا كان يحاول الهرب منها .

اتجاهان يتنازعان :

تنازع تولتسوى اتجاهان : الأول اصله الطبقى وتطلعاته الطبيقية ، والثانى : اتجاهه الفكرى نحو المثل الانسانية السامية ، . وكان الاتجاه

الأول يشده الى ان يكون اقطاعيا وارستقراطيا فى اقطاعيته ، لقد ظل حتى الثمانينات من القرن التاسع عشر يمارس الأعمال الاقطاعية ويفكر فى مضاعفة املاكه ويحلم بعمليات شراء الأبقار وزيادة المحاصيل ، كما ذكر « بوريس بورسوف » ، وهذا فرض بدوره « موقف تولستوى السلبى من الواقع الخارجى » . كما كتب « ارنولد هاوزر » فى كتابه « التاريخ الاجتماعى للفن » ، وجعل تولستوى ينظر الى المشكلة الاجتماعية « من وجهة نظر طبقة النبلاء ، وكانت آماله فى ازدهار المجتمع مبنية على تحقيق تفاهم بين ملاك الأرض والفلاحين . فتفكيره كان لايزال مرتبطا بالمفاهيم الاقطاعية الأبوية ، وحتى الشخصيات الأقرب الى تحقيق آرائه ، وهما ليفين وبيير بيجوكوف ، هى على احسن الفروض شخصيات تقدم الى الشعب احسانا ، وليست شخصيات ديمقراطية حقيقية . « كما يقول هاوزر » .

وكان دوستويفسكى يرى ان ادب تولستوى هو ادب كبار الملاك . فبالرغم من تعاطفه مع الفلاحين ودفاعه عنهم ، الا ان وضعه الطبقى ظل يبعده عن الحل الحقيقى لمشكلة الأرض والفلاحين : ينظر الى تولستوى ، بحق، على انه أحد ممثلى ادب ملاك الأرض هذا ، ووصفه بأنه مؤرخ الارستقراطية الذى يظل فى رواياته العظيمة ، ولا سيما الحرب والسلام ، ملتزما قالب تسجيل الأحداث التى مرت بأسرة اكسا كوفيان » . فقد كان يرفض الدولة والحكومة والكنيسة وملكية الأرض ، ولكن هذا كله لم يقده الى فهم سياسى صحيح بل اغرقه فى « تأوهات حالمة غامضة وعاجزة » جعلته ينكر اى قيمة للسياسة والأدب والفن ويدعو الى دين جديد غامض .

كان هذا هو تأثير الاتجاه الطبقى لتولستوى كاقطاعى . اما اتجاهه الفكرى فقد كان يدفعه الى مهاجمة نظام القنانة والى مصادقة الفلاحين وتعليمهم ، حتى فكر فى توزيع أرضه عليهم مقابل دفعهم اثمانها مقسطة ماليا على ثلاثين عاما ، ولكنهم رفضوا ذلك لفقرهم ولعدم تحريرهم كاقنان .

وقد ظل هذا الصراع ناشبا فى داخل تولستوى ، بين تأثير البيئة والطبقة والأسرة الاقطاعية ، وبين طموحاته الانسانية لتحقيق مثله العليا وتعاطفه مع الفلاحين ودفاعه عنهم .

بداية الأزمة :

وتدلنا سيرته ، التى كتبها « الكسندر سولوفييف » فى مقدمة أعماله الكاملة ، على بداية أزمته الروحية والفكرية والمادية منذ شبابه الباكر وتطورها عبر مراحل حياته حتى وفاته .

ولد ليون تولستوى فى الثـامن والعشرين من شهر اغسطس سنة ١٨٢٨ فى ضيعة ابويه « ياسنايا بوليانا » لأسرة اقطاعية ، وكان الابن الخـامس والأخير لهما . وعرف اليتم فى طفولته ، فقد توفيت أمه وهـو لم يتجـاوز سن السنة ونصف السنة ثم مات ابوه وهو لـم يزل فى الثامنة من عمره . نتكفلت جدته وعمته بتربيته هـو وأخوته . ولكن جدته لم تلبث أن ماتت ايضا بعد شهور قليلة رعاية عمة أخرى هى « بيلاجيا » حيث تعيش مع زوجها الاقطاعى فى مدينة قازان ، والتحق بمدرستها الثانوية وهو فى الثانية عشرة من عمره . وعرف تولستوى بقراءاته النهمة فى هذه السن المبكرة . ودخـل الجامعة سنة ١٨٤٤ ولم يكد يبلغ عامه السادس عشر ، وتقلب بين دراسة اللغـات الشرقية ودراسة القـانون . وكانت هذه بداية أزمته وتناقضاته وعذاباته، اذ اشار عليه استاذه فى كلية الحقوق بدراسة كتاب «روح القوانين» لمونتسكيو ، ولكن تولستوى فضل دراسة روسو ، وقرأ اعترافاته التى حولته تماما عن طريـق الدراسة ووضعت فى رأسه بذور افكاره المثالية والأخلاقية والروحية والطبيعية .

وكانت تلك هى البداية المريرة للصراع فى حياته ومنبت أزمته وتمزقه بين صورتين متعارضتين من الحياة ، البساطة والتقشف والكمال الأخلاقى وحب الطبيعة ، والتعلق بالملذات والترف واخذ يبث أزمته وهمومه فى يومياته التى واظب على كتابتها منـذ ذلك الحين . ويصف النـاقد السوفيتى « الكسندر سبولوفييف » هذه الفترة الهـامة التى شهدت بداية أزمة تولستوى قائلا : « لقد قرأ اعترافات روسو بحماسة شديدة . وهـو منذ الآن يبحث عن معنى الحيـاة مهموما قلقـا ، ويشرع فى كتابة يوميـات شخصية سوف يواصل كتابتها الى آخـر حياته . وهو منذ ذلك الحين ، يرى مفتونا بالمثـل الأعلى للكمال الأخلاقى الذى يحققه الاتصال بالطبيعة ، وتكفله البساطة . وها هو ذا يعلق على صورة رصيعة لروسو ، كأنهـا بقية من بقـايا تديس . ولكن هذا لا ينفى انه كان يميل الى حيـاة المجتمع وحفلات الرقص والاستقبالات التى تهيئها عمته الثرية بلاجيا ويتطلع لأناقة السلوك وحسن المظهر ! هكذا كانت تتنازعه صورتان من صور الحيـاة متعارضتان تعارضا مطلقا » .

وهكذا ترك تولستوى فى الجامعة سنة ١٨٤٧ وهو فى الثامنة عشرة والنصف من عمره ، بعد عامين من الدراسة الفاشلة التى لـم ترق له ولـم تحقق مثله وتطلعاته . وترك قازان عائـدا الى ضيعته « ياسنايا بوليا » محـاولا تحقيق افكاره . فيساعد فلاحيه الأقنان فى بنـاء بيوت جديدة لهم ويفتتح مدرسة لتعليمهم . ولكنه سرعان ما يصطدم بخشونة الواقع وشكوك الفلاحين ، فدركه اليأس وينهى كل ما شرع فيه ، ويذهـب الى سـان

بطرسبورج حيث تشده الملذات وحياة المجتمع الارستقراطى فينغمس فى القمار والشراب ومصاحبة النسوة الفجريات ويغرق فى الديون .

وتلازمه تناقضاته طوال السنوات الثلاث التالية ، فيتارجح بين هدوء الريف فى « ياسنايا بوليانا » صيفا وبين صخب العاصمة وملذاتها شتاء . وتتزايد ازمته وديونه فلا يجد طريقا للخلاص منها ومن تناقضاته وازدواجيته سوى قبول نصيحة اخيه الأكبر بترك هذا النوع اللاهى المتناقض من الحياة والالتحاق بالجيش . ويلتحق بالجيش . ويمضى سنتين متطوعا فى المدفعية ، ويتعلق بحياة القوازق البسيطة الخشنة التى تشده الى البساطة والأخلاقية . ويفكر فى كتابة رواية ، كما نصحته عمته « تاتيانا » .

روايته الأولى :

وفى القوقاز بدأ تولستوى كتابة أول أعماله الروائية « الطفولة » ، واعاد كتابتها ثلاث مرات متتالية ثم أرسلها فى يوليو ١٨٥٢ الى الأديب الروسى « نكراسوف » لينشرها فى مجلة « المعاصر » بتوقيع مستعار هو « ل.ن » . وتشجعه حفاوة النقاد بروايته الأولى على الثقة بقلمه ومواهبه ، فيشرع فى كتابة روايته الثانية « المراهقة » ، ويقدم استقالته من الجيش ليتفرغ للكتابة غير انها ترفض بسبب نشوب الحرب ضد الاتراك فى شهر مارس ١٨٥٣ . فيطلب الالتحاق بالجبهة لمحاربة العدو على ضفاف الدانوب ، وكان قد بلغ سن السادسة والعشرين . غير انه يجد أحد اقاربه « الجنرال جور تشاكوف » قائدا للجبهة ، فيبقى بمقر القيادة تحت رعاية القائد وعنايته . ومن هنا يعود تولستوى الى حياة الترف الارستقراطية .

وتتجدد ازمته ، ويتقلب بين انغماسه فى الملذات وطموحه لتحقيق الأخلاقيات والمثل العليا ، ورغبته فى الحياة الجادة ، والالتحاق بصفوف المحاربين . فيطلب ابعادة عن مقر القيادة حيث الرفاهية والراحة برعاية قريبة القائد « جورتشاكوف » ويلتحق بجبهة القرم حيث تدخل الانجليز والفرنسيون الى جانب الاتراك ، ويصل الى سيباستبول المحاصرة ، ويرقى الى رتبة ضابط فى قيادة احدى سرايا المدفعية .

وتتنازعه فى هذه الفترة فكرتان متناقضان أيضا ، اعادة تنظيم الجيش وخلق ديانة مسيحية جديدة تحقق السعادة على الأرض ، ويظل هذا الطموح الروحى يشغله طوال حياته ويشكل مثله الأعلى . ويتمكن فى هذه الفترة من كتابة عملية الروائيين التاليين « المراهقة » و « الشباب » . وتشتد الحرب فى جبهته ويطول اشتعالها اكثر من شهر ، فيرى ويلات الحرب

ودمارها ، ويعبر عن رؤيته للحرب كمذبحة فى قصة عنوانهـــا « سيباستبول فى شهر ينـــاير » نشرها باســـمه كاملا لأول مرة فى مجلة « المعـــاصر » . وتحدث هذه القصة ضجة كبرى وتلفت الأنظـــار الى اسمه وقدراته الأدبية والفنية كاديب كبير . ويتيح له عمله فى سرية احتيـــــاط بعيـــدا عن نيران الجبهة المشتعلة مزيدا من التفرغ للكتابة ، فيكتب قصتين عن معـــارك قلعـــة سيباستبول : « سيباستبول فى مايو » و « سيباستبول فى اغسطس » . ولكن القلعة تسقط بعد احد عشر شـــهرا من الدفـــاع البطولى ، فيعود تولستوى الى بطرسبورج ويتعرف على الأديب الروسى الكبير تورجنيف ويقيم فى بيتـــه ويقدمه الى الأوساط الأدبية والاجتماعية بالعاصمة الروسية ، فيقابل بحفاوة كبيرة ككاتب مرموق وكبطل من أبطـــال القتال . وينـــال اجازة مفتوحة من حتى تقبل استقالته مع نهـــاية عام ١٨٥٦

الأزمـــة تتعمـــق :

ويغريه النجاح بالعودة الى حيـــاة البذخ واللهو والشراب . فتطغى ازمته وتتعمق ، ويعـــاوده تانيب الضمير من جراء تناقضاته بين حبه للهـــو والحيـــاة المترفة وطموحاته الأخلاقية والروحية للمثل العليا . تلك الأزمـــة التى صارت جزءا لا يتجزأ من تكوينه وظلت تلازمه طـــوال حياته . وقد عبرت ابنتـــه « تاتيانا » فى مذكراتها الصـــادرة مؤخرا فى موسكو عن هذه الأزمـــة قائلة : « لقد كان فى صراع دائم مع رغباته ، غارقا فى التحليل الذاتى ، يقاضى نفسه دون رحمة . . » ودفعه هذا الصراع وتلك الأزمة الى التنقل والســـفر ومحـــاولة الهروب والخلاص من المدن ، حيث الملذات والمسرات التى يعشقها ويود الخلاص منها . فاصطدم بتورجنيف وقاطع الأوساط الأدبية بالعاصمة ، ثم غادرها الى ضـــيعته فى « ياسنايا بوليانا » . وهناك بـــدات صراعاته وتناقضاته وعذاباته تدخـــل طورا جديدا عندما حـــاول وضع افكاره لتحرير فلاحيه موضع التطبيق وتمليكهم اراضيه على ان يدفعـــوا له اثمانها مقسطة على ثلاثين سنة ، فاصطدم برفض الفلاحين الذين توقعوا توزيع الأرض عليهم بالمجـــان . وهذا ما لم يقو تولستوى على الاقـــدام عليه لحبه للتملك وتعلقه بمصالحه الطبقية والاقطاعية الداخلة فى صميم تكوينه ، فكانت مصالحه اقوى من كل افكاره المثالية .

كان هذا الصراع بين الفكر والسلوك فى قضية الأرض والفلاحين جزءا لا يتجزأ من ازمة تولستوى ، أما الجانب الآخر من ازمته فيتمثل فى الصراع بين تعلقه بالبيئة الارستقراطية المحيطة به وطموحه للمثـــل العليـــا . وظلت الأزمة بجانبها تطحنه وتمزقه طوال حيـــاته حتى ساعاته الأخيرة .

وقد شكل تأرجحه بين النبلاء والفلاحين عقدة حيـاته وازمته وعذابه ، ويصف « بوريس بورسوف » هذه العقدة فى حديثه عن تجربته الفـاشلة مع فلاحيه عقب عودته من سيباستبول وصمته بشأنها ، فيقـول ان : «مسألة رحلته الى ياسنايا بوليانا بعد عودته من سيباستبول البطلة فىصيف عام ١٨٥٦ ، لم يذكرها حتى بكلمــة واحدة . جرى ذلك مع العلم ان تولستوى قام بتلك الرحلة بهـدف اجراء مقـابلة حاسمة مع فلاحيه على أمل الاتفـاق معهـم حول قضية تحريرهم من الرق » . .

واثر كل صدام بين فكرة المثالى وحقائق الواقـع الاجتماعى المـادية ، يهرب تولستوى ويرحل . فقصد الى باريس بعد تجـربة حب فاشلة . وفى باريس تصدمه رؤيته لمشهد تنفيذ حكم بالاعدام ، فيهاجم احكام الاعـدام ، وتنمو عنده نظريته الفوضوية فى رفض الحكومات . ويغـادر باريس غاضـبا الى جنيف . وفى سويسرا يتعرف الى احدى قريبـاته « الكسندرا تولستوى » ويحبها ، ولكن كبر سنها يحـول دون زواجهما فيتحـول الحب الى صداقة دائمــة طوال حيـاته . ويقع حادث آخـر فى فندقه السويسرى من قبل احد النبلاء الأثرياء ، يجدد ازمته ويدفعــه للرحيل من سويسرا فى غضب ، ويتجـه الى المـانيا ليقع فى العاب القمار ويغرق فى مائدة الروليت بمدينة بادن بادن ، حتى ينفذ معظم ماله ، فيكر راجعـا الى ضيعته الريفية فى « ياسنايا بوليانا » ، ويرتد الى محـاولاته لتحقيـق مثله العليا ويحاول تطبيقها بأن يحـرث أرضه ويزرعها بيديه . وتقل كتاباته الابداعية فى هذه الفترة ، فلا يكتب سوى يومياته التى يواظب على بثها افكاره وهمومه . ويفتتح مدرسة لتعليم أبنـاء الفلاحين فى نهاية عام ١٨٥٩ يمارس فيها التعليم بنفسه . غير أن نقص خبراته بالتربيــة والتعليم يعوقه عن مواصلة عمله . فيرحل مرة أخرى الى أوروبا ، ويزور ايطاليا وانجلترا وفرنسا .

ويأتى الغـاء الرق فى شهر فبراير ١٨٦١ ليجدد حماسته لمثله العليا. فيعود مسرعا الى روسيا ويعين كوسيط للصلح فى مقاطعته ، ويتفرغ لهذا العمل طوال سنة كاملة ، ويقف فى هذه المهمة الى جـانب الفــلاحين فى تقسيم الأراضى الزراعيــة بينهم وبين السادة ملاك الأراضى مما يثير حنق الأخيرين ضــده . ولكن هــذا لا يثنيه عن المضى فى تحقيق مشروعاته المثالية الطموحة ، فينشىء اربع عشرة مدرسة ، ويصدر مجلة تربوية ، ويعلم الأطفــال ان المدينة شريرة ، ويرفض الفن والسـياسة . ولكنــه لا يلبث أن يصطدم بالواقع المغـاير لأفكار هالمثـالية ، اذ يجد مدرسيه الثوريين يعلمون الأطفال السياسة مما يثير المتاعب بينــه وبين الشرطة ، فيوقف كل مشروعاته ويغلق مجلته ويغـــادر ضيعته الى موسكو ليتفرغ للأدب والحيـاة الأسرية .

زواجـــه وازمتـــه

يتزوج تولستوى فى شهر سبتمبر عام ١٨٦٢ من « صوفيا برس » ذات الثمانية عشرة ربيعـــا ، بعد حب سريع ملتهب . ويحدث هذا الزواج تغييرا عظيما فى حياته ومشروعاته ، فتهدأ ازمته ويتوقف عذاب ضميره ويعـــدل عن كل مشروعاته ومثله العليـــا ويغلق مدرسته ومجلته ، ويعيش حيـــاة الكونت الاقطاعى متفرغا لادارة أملاكه وزيادة ثروته . ويتفرغ ابتـــداء من العـــام التالى لزواجه (١٨٦٣) لكتابة اعظم اعماله الروائية « الحـــرب والسلام » ، وتعـــاونه زوجته فى قراءة تلك الرواية الكبيرة ومراجعتهـــا ونســـخ صفحاتها . وينشر الجزء الأول من الرواية سنة ١٨٦٥ بمجـــلة « الرســـول الروسى » ، وهى المجلة الهـــامة التى نشرت فى العـــام التالى رائعـــة دوستويفسكى الروائية « الجريمة والعقاب » . ويعتكف تولستوى لاتمـــام روايتـــه العظيمة لمـــدة ست ســـنوات متواصلة حتى يتمها سنة ١٨٦٩ ، حتى يعد كف طيلة هذه الســـنوات الست عن كتـــابة يومياته الى ان صدرت الرواية تبـــاعا فى مجلدات .

ولكن ما أن تصدر الرواية كاملة ، وينـــال تولستوى حقوقه المـــالية من النـــاشر ، حتى تعـــاوده أزمتـــه ويسترد قلقه وعذابه ، فيغـــادر « ياسنايا بوليانا » متنقلا فى ربوع روسيا ، وتسيطر عليـــه فكرة المـــوت وتثير هلعه ورعبه فيأخذ فى ترديد اسئلته القلقة عن معنى الحيـــاة ومعنى الموت ؟! ويعود الى مثله العليـــا فيفتتح مدرسة لتعليم ابنـــاء الفلاحين خـــلال سنتى ١٨٧٠ و ١٨٧١ ويكتب لهم قصصا للأطفال فى كتاب يبلـــغ نحـــو ثمانمائة صـــفحة بعنوان « كتا بالمطالعة الادبية » يعلمهم القراءة . ويلقى هذا الكتاب نجـــاحا عظيما ويوزع مليون نسخة . ولكن هذا الاتجاه الى كتب المطالعة للاطفال لم يرض زوجته ، اذا كانت تريده كاتبا روائيـــا متفرغا لكتابة الرواية .

ويجمع تولســـتوى بين اعمالة التربوية للاطفـــال وكتابة روايته « انا كارنينا » ، التى بدأ كتابتها فى مارس ١٨٧٣ وظل يكتبها طوال اربع سنوات حتى اتمها فى صيف ١٨٧٧ . واذا كانت روايته «الحرب والسلام» هى الياذة روسية كما يقال فان « أنا كارنينا » هى بانوراما رواعية شاملة للمجتمـــع الروســـى .

ازمة مع الدولة والكنيســـة .

كانت الكتابة هى المنقذ الروحى لتولستوى من ازمته وقلقه وعذاب ضميره وطريقة للخلاص من تناقضاته بين الفكر والواقع . لذا كان فراغه

من كتابة عمل روائى ايذانا بتجدد ازمته وعودة قلقة وعذاب ضميره . فيحاول فى العامين التاليين ١٨٧٧ و ١٨٧٩ التردد على الكنيسة ليمارس الطقوس والعبارات المسيحية ، ولكن دون جدوى . فلم تقنعه الكنيسة . واخذ ينقب فى الكتب المسيحية ، ويرفض كل اشكال الدولة ، ويدعو الى مقاومة العنف ويحاول اقناع الدولة بعدم مقاومة الشر بالعنف طبقا للمقولة المسيحية . ويكتب الى القيصر « الكسندر الثالث » طالبا العفو عن الثوريين المتهمين باغتيال ابيه « الكسندر الثانى » فى اول مارس سنة ١٨٨١ فلا يجد نداءه أذنا صاغية ، وينفذ حكم الاعدام فى الثوريين الخمسة .

وفى نهاية عام ١٨٨١ ينتقل تولستوى الى موسكو ليلتحق الأبناء بالجامعة والمدارس الثانوية . وتشترى الأسرة منزلا كبيرا محاطا بحديقة ، وتعيش حياة الأسر الارستقراطية الثرية المترفة ، مما يثير نفور تولستوى ويحرك ازمته ويزيد من عذابه ، فيبتعد عن حياة أسرته المترفة ، ويتذكر مثلة العليا ، ويرتدى ثياب فلاح ويعتزل كالقديس فى حجرته مكتفيا بالطعام النباتى ، ويستغرق فى افكاره الدينية وتأملاته الفلسفية ويمارس اعماله بيديه، ويشارك فى يناير ١٨٨٢ فى اعمال تعداد السكان بأفقر أحياء موسكو، فتصدمه مشاهد البؤس والفقر . وتتوثق علاقته بفلاح فوضوى مسيحى مثله يدعى « سيوتايف » ينصحه بالتنازل عن املاكة وان يحيا حياة الفقراء . ولكن تولستوى لا يقوى مرة اخرى على التخلص عن أملاكه ، اذ ظل تكوينه الاقطاعى يسيطر عليه ويجعله حزينا على املاكه لزوجته ويهبها حقوق التأليف عن كل كتاباته الصادرة حتى عام ١٨٨١ .

وقادته أزمته وتناقضاته وعذاباته الفكرية والروحية الى رفض الأدب والفن وانكار اى قيمة او جدوى لهما ، وصار هدفه هو نشر دعوته الروحية الغامضة الى دين جديد يصلح العالم ، وعبثا تحاول زوجته وأصدقاؤه اعادته الى أعماله الأدبية الا أنه يصر على الرفض ويغادر بيته سنة ١٨٨٤ اثر مشاجرة عنيفة مع زوجته حاملا كيسه على كتفه ، غير أنه لم يلبث أن عاد الى منزله ، لأن زوجته كانت تحمل مولودهما الثانى عشر ، ليعانى من عذاب الانفصال الروحى والفكرى بينه وبين أسرته . وتدلنا مذكرات ابنته ، على أن سر أزمته هذه يكمن « فى أن أسرته لم تقتف أثره بعد أن توصل الى ضرورة تغيير نمط حياته والتخلى عن أملاكه فقد قال : لا أستطيع المشاركة فى تربية أبنائى فى ظروف اعتبرها مدمرة بالنسبة لهم . لم يعد بوسعى ان املك بيتا ومزرعة . أن كل خطوة اخطوها فى هذه الحياة عذاب لا يطاق .. أما ان ارحل وأما ان نغير حياتنا: فنوزع أملاكنا ونعيش بعرقنا كما يعيش سائر الفلاحين » . ومع ذلك لم

يرحل تولستوى ولم يوزع املاكه ، وظل يحمل عذابه ويضخم من أزمته طوال السنوات المتبقية من عمره ، متأرجحا بين رغبتـــه فى تحقيق مثله العليا وتمسكه بمصالحه الطبقية وحبه للتملك .

ازمة الجنس

ولم تكن أزمته مع اسرته فحسب بل مع نفسه ، لأنه كان يعانى من التناقض بين ما يدعو اليه من الزهد فى كتاباته وآرائه وما يشتهيه من ملذات الحياة . فمع انه شحن كتبه الجـــديدة ، « ثمرات التعليم » و « قوة الظلمات » و « لحن كروتيزر » ، بمواعظ اخلاقية داعيا الى نبذ الجنس محبذا حياة الزهد والبساطة والتقشف والبعـد عن الشهوات الا ان يومياته ظلت تحمل عذاب ضميره وتعبر عن شغفه بالجنس فىهذا السن الكبير مما ضاعف من أزمته .

وتستحكم الأزمة فى سنة ١٨٩١ عندما يحاول مرة اخرى المطابقة بين مثله وسلوكه وان يتنازل عن أملاكه ويوزع اراضيه على فلاحيه رغم معارضة اسرته ، الا انه لا يقوى على ذلك مرة اخرى . اذا آلت املاكه الى اولاده العشرة ، واصبحت ايراداث كتبه حتى سنة ١٨٨١ من حـق زوجته ، أما الكتب الصادرة بعد عام ١٨٨١ فهى وحـدها التى صارت موضع التنازل عن حقوقه .

غير انه عاد فى السنتين التاليتين ١٩٨٢ و ١٨٩٣ الى مناصرة قضايا الفلاحين الجوعى بسبب القحط المتواصل ، وتعرض لعداء الحكومة ، وصودرت كتاباته السياسية ، واقترح وزير الداخلية وضعه فى دير ، ولكن القيصر « الكسيدر الثالث » رفض قائلا : « لا اريد ان اجعـــله شهيدا » . وسيق اتباعه الى المحاكم والسجون لرفضهم الخدمة العسكرية ومع ذلك عادت موهبته الأدبية الى العمل ، فكتب روايته « البعث » فى اربع سنين من ١٨٩٥ الى ١٨٩٩ . ثم تراكمت عليه الهموم لتتزايد ازمته ، اذ توفى ابنه الأخير « فانيا » ، ونشبت مشاجرات جديدة مع زوجته لسبب غريب هو غيرته من مدرسها الموسيقى العجوز . فيقرر الهرب من منزل الأسرة فى الثامن من شـهر يوليو ١٨٩٧ محـاولا الخـلاص من أزمته وتناقضاته كما قال فى ختام رسالته الى زوجته : « تتوق نفسى الآن اشد التوق ، وقد بلغت السبعين من عمرى ، الى الراحة والعزلة ، فى سبيل ان احيا منسجما مع ضميرى ، فاذا استحال ذلك استحالة مطلقة ، فلا اقل من ان افلت من التناقض الصارخ بين حياتى وايمانى » .

ولكنه مرة أخرى لم يقو على تنفيذ قراره بالهرب ، وظل فى منزل الأسرة بعد أن سلم رسالته لابنته « ماشا » كى توصلها لزوجته . وبدلا من ذلك أخذ يتراجع عن كل ما احبه من الأدب والفن فى كتابه «ما هـو الفن ؟ » الذى تنكر فيه لكل ما احبه وآمن به . فهاجم الفن لأنه منـاف للأخلاق ، وسخر من بيتهوفن وموتساورت وفاجنر ، وحقر من شكسبير واستنكر الجمال فى الفن ، وقال ان مهمته الأساسية هى الوعظ الدينى والأخلاقى . وأيد آراء المعترضين على الخدمة العسكرية ، ووقف معهم فى رفضهم دفع الضرائب .

وتعرض اتباعه لاضـطهاد السلطة . فخصص ايرادات روايتـه الجديدة « البعث » لمسـاعدتهم فى الهرب الى خارج روسـيا ، وضمن صفحاتها الهجوم على القضاء والسخرية من الكنيسة ، فحذفت الرقابة هذ الصفحات داخل روسيا ، ولكنها نشرت كاملة فى الخارج . واثار موقفه السلطات الكنيسة ، فطرد من الكنيسـة وعد « نبيا زائفا » ، ولكن هذا القرار جذب اليه المزيد من تأييد الكتاب والأدباء الليبراليين والثوريين معا.

وواصل تولستوى حملته على الكنيسة ، مبشرا بديانة جديدة تؤمن بالله وتدعو للسـعادة على الأرض . وتحولت « ياسينايا بوليانا » الى مكان يحج اليه المشردون والبؤساء والاتباع والباحثون عن الحق والحقيقة من كل صوب وبلد ، مما زاد من ثقته باتجاهه الجديد . فكتب الى القيصر سنة ١٩٠٢ مهاجما الحكم الوتوقراطى المطلق محتجـا على نفى اتباعه وابعادهم وعلى اخضـاع مؤلفاته للرقابة ومنددا باعدام الثوار .

وأمضى تولستوى عاما فى القرم لعلاج مرض خطير أصاب رئتيه ، وفى القرم تعرف الى الأديبين الروسيين انطون تشيكوف ومكسيم جوركى. ولما انقضى العام استرد صحته وكر عائدا الى « ياسنايا بوليانا » ، يزرع حقوله ويمارس الرياضة ، ويكتب كتب المطالعـات وبعض القصص . وتتفرق الأسرة اذ يتزوج أبناؤه ، ويصدمه زواج ابنتيه تاتيانا وماريا ، المقربتين اليه ، لأنهما خانا نداءه بالعفة الكاملة ومقاطعة الحب والزواج .

وجاءت هزيمة روسيا فى حرب اليابان سنة ١٩٠٤ وفشل ثورة ١٩٠٥ ومذابحها الدموية لتزيد من رعبه وكراهيته للعنف ، فيكتب الرسائل الى القيصر والى الثوار داعيا الى نبذ العنف . ويلقى سخرية الجميع من احلامه الخيالية . وتتفاقم أزمة تولستوى فى صراع جديد ينشب بين أهم انصاره « تشرتكوف » ، الذى اراد تحويل مزرعته فى « ياسنايا بوليانا » الى مزرعة تولستوية ، وبين زوجتـه التى رفضت ذلك بشـدة ، فينصحه

« تشرتكوف » بالرحيل والتحرر من الزوجـــة والأسرة ويكتب تولستوى وصيته معينا ابنته الكسندرا وصيا عاما ويتنـــازل عن حقوقه فى مؤلفاته بعد عام ١٨٨١ ، ويغوص « تشرتكوف » فى نشر مخطوطاته وأهمها يومياته الخاصة ، ويخفى ذلك عن زوجته . ويثور صراع بين الزوجة « صوفيا» و « تشرتكوف » حول اليوميات ، والصــفحات الخاصة بهـــا ، فيودع « تشرتكوف » اليوميات فى خزانة بنك ، بينما تضغط « صوفيا » عـــلى تولستوى لتودع اليوميات فى المتحف التـــاريخى بموســـكو ، « وتمزق تولستوى بين هذين النفوذين » ، كما يقول « سولوفييف » فى تقـــديمه لأعماله الكاملة .

وزاد من تعقد الأزمة معرفة زوجته بوصيته السرية ، فتآمرت الأسرة ضد تولستوى . فقرر أخيرا تنفيذ رغبتـــه فى الهرب والفـــرار من منزل الأسرة ، ولجأ الى دير « أوبتينا » ثم انتقل الى دير « شاماردينو » ، ثم قرر الاعتزال فى كوخ صغير استأجره بجوار الكنيسة . ولكن تحضر ابنته « الكسندار » الى القرية وتخبره بمعرفة مكان اعتزاله ، وتطلب اليه مواصلة الرحيل . فيقرر السفر قاصدا الاقامـــة لدى احـــدى الجاليات التولستوية بالقوقاز ه ولكن البرد الشديد يصيبه بالتهاب فى رئتيه ، فيلجأ الى محطة « استابوفو » للسكك الحـــديدية ، ويستضيفه رئيس المحطة فى منزله ويخطر أسرته بذلك . وتحضر زوجته مع أبنائه وتظل تطوف أربعة أيام حول المنزل دون أن يسمح لها بزيارته فى أثناء احتضاره . هكذا رافقته أزمته حتى لفظ انفاسه الأخيرة . ويثير نبأ احتضاره بتواضع : « ان فى العالم أناسا كثيرين غير ليون نيقـــولا يفتش ، ولكنكم لا تهتمـــون الا به وحده » . وعندما رحلت روحه دفن دون قداس أو أية اجراءات كنسية تنفيذا لوصيته .

.. ورؤية أخرى عن تولستوى

كيف دافع عنه لينين وكيف نقده ؟

محمود عبد الوهاب

كيف كان يرى لينين المفكر الثورى ذو الرؤية العلميـــة والتقدمية للعـــالم أدب تولستوى الذى انهى حيـــاته واعظا اخلاقيا ومبشرا بالروح الكونية المعصومة من الخطأ والمتغلغلة فى كياننا ، وداعيا للاهتمام بالاصلاح المعنوى للنفس بايقـــاظ الضمائر وقمع الرغبـــات الدنيوية طموحا الى معـــاينة الحب الشامل ؟

كيف كان يرى قائد النضـــال الثورى للطبقة العـــاملة الروسية أدب تولستوى الذى ينتمى بمولده وتربيته الى اعلى فئـــات النبلاء مـــلاك الأراضى والذى عكف على تصوير الحيـــاة الباطنية للفلاحين الروس بكل ما تتسم به من ضبابية والذى اتسمت حيـــاته بالاحجام الكامل عن العمـــل السياسى بل والى درجـــة من اللافهم لحقائق الصراع السياسى افضت به الى اعتبار الاقتصاد السياسى علمـــا زائفا والى دعوته الطوباوية الى نبذ العنف وعدم مقـــاومة الشر بالقـــوة ؟

كيف كان يرى لينين كاتبا تتناقض اراؤه وعقائده تناقضا جـــذريا مع انتمائه الايديولوجى ؟ او باختصار كيف كان يرى لينين الزعيم الثورى فن تولستوى الأديب ؟ ســـنحاول استخلاص اجابة هذا السؤال من مجموعة المقـــالات التى كتبها لينين عن تولستوى والتى ترجمها الى العربية اسعد حليم .

كان لينين يرفض العبارات الجوفاء التي يطلقها النقاد الليبراليون البورجوازيون على ادب تولستوى اذ يصفونه بصوت الانسانية المتحضرة او الباحث العظيم عن الحق او ضمير العالم ومعلم الحياة ... الخ . وكان يرفض الفصل بين رواياته ومقالاته ذات الطابع التعليمي والأخلاقي . وكان يرفض التناول السطحي لأدبه باعتباره ادب كبار الملاك لأن تولستوى وان كان ينتمي بالمولد لملاك الأراضي الا انه استطاع التخلص من جميع الآراء المعتادة لتلك البيئة بل والانتقال الى موقف الناقد لجميع المؤسسات الحكومية والكنسية والاجتماعية والاقتصادية القائمة فى عصره .

لقد وصف لينين تولستوى بالفنان العظيم والناقد العظيم والكاتب الأصيل والعبقرى برغم ادراكه لكل التناقضات الصارخة فى آرائه وعقائده : لأن تولستوى كان يرفض رفضا قويا ومباشرا وصادقا الزيف الاجتماعى والنفاق وصور الاستغلال الراسمالى وكان يفضح آثام الحكومة (المحاكمات الصورية وتراكم الثروة جنبا الى جنب مع نمو الفقر والذل والبؤس) وكان يمزق جميع الأقنعة على اختلاف صورها .. لكنه كان يكتب كمالك ليصنع هالات جديدة حول ابوة عصرية او كمثقف يدق صدره امام الجمهور متوجعا : انى رجل خاطىء وشرير ولكنى احاول اصلاح نفسى . وكان يطالب بالخضوع والاستسلام للقوى المتسلطة تحت شعار لا تقاوموا الشر بالقوة . ولكن اين تكمن عظمته اذن ؟ تكمن فى قدرته على رسم لوحات لا نظير لها عن الحياة فى روسيا وفى قدرته على التعبير عن آراء ومشاعر ملايين الفلاحين الروس عندما كانت الثورة البورجوازية تقترب : تكدس تلال الكراهية والبغضاء واليأس والعزم والرغبة فى القضاء النهائى على الكنيسة الرسمية وملاك الأراضى واستبدال مجتمع الفلاحين الصغار الأحرار بالدولة البوليسية الطبقية .

لقد صور الكراهية المكبوتة والسعى الى مصير افضل والرغبة فى التخلص من الماضى كما عبر عن الأحلام غير الناضجة وانعدام الخبرة السياسية والترهل الثورى وقد نجح فى ان يصور بقدرة ملحوظة طرائق تفكير الجماهير التى تضطرها السلطة الحاكمة والمشاعر التلقائية للرفض والاحتجاج لديها . لقد جسدت كتاباته ما فى حركة الفلاحين من قوة وضعف واتساع وضيق كما جسدت رفضه الحار المتدفق الذى كثيرا ما يكون حادا وقاسيا لنظام الحكم .

لقد صور الحالة النفسية لجماهير الفلاحين خــلال الفترة التى تحول فيهــا نظــام الملكية الفردية للأرض الى عقبة كؤود فى طريق تطور البلاد .

ان انتقاداته الزاخرة بالانفعال العميــق والاشمئزاز البــالغ لتحمل كل رعب الفــلاح تجــاه العدو القــادم من المدينة او من مكان ما بالخارج ليدمر جميع ركائز الحيــاة الريفية وليجلب معه خرابا لم يسبق له مثيل وفقرا وجوعا وقسوة وعهرا وامراضا سرية .

لكن تولستوى المعترض بحرارة والمتهم بشدة والناقد العظيم كان يكشف فى اعماله عن عجز عن فهم اســباب الأزمة التى تهدد روسيا ووســائل النجــاة منها لقد تحــول نضاله ضد الدولة الاقطــاعية البوليسية الى نظــرية نبذ العنف والى العزوف الكامل عن النضال الثورى ولم تؤد معارضته للملكية الفردية للأرض الى مواجهة العــدو الحقيقى : نظــام الملكية واداة السياسة نظــام الحكم الملكى اللذى ادى الى توجهات حالمــة ومشتتة وعاجزة واقترن فضــحه للراسمالية وما تسببه من مآس باللامبالاه الكاملة لنضــال جماهير العــالم من أجل التحرر .

لكننا نخطىء خطأ فادحا حين ننظر الى تلك التناقضات من وجهة نظــر الحــركة الحالية للطبقة العــاملة والاشتراكية . بل ينبغى أن ننظر اليهــا من زاوية رفض الراسمالية الزاحفة ورفض الدمار الذى يحيق بالجمــاهير التى تنتزع منها ملكية اراضيها وأن ننظر اليهــا من زاوية تجسيد هــذه التناقضات لطبيعة أوضاع الحيــاة الروسية فى الثلث الأخير من القــرن التاسع عشر حيث الريف ماتزال تسوده العلاقات الأبوية وحيث تمزقت بسرعة غير معهودة اسسه القديمــة الراسخة وحيث لم يتحرر من القنانة الا منذ أمد قريب . وأن ننظر اليهــا من زاوية أن الثورة عمل شديد التعقيد اذ قــد يصور الفنــان العظيم جانبا اساسيا منها وهو الذى يقف من الثورة موقف العزلة والابتعاد . ان جموعا غفيرة ساهمت فى صنع الثــورة اسهاما مبــاشرا دون أن تملك ادراكا واعيــا للمهــام التاريخيــة الواقعية التى يواجهها بها سير الأحــداث .

ان القــارىء لأدب تولستوى ينبغى أن يفرق بين ما ينتمى للمــاضى وما ينتمى للمستقبل .. بين تصويره الصادق لكدح الفلاحين وهمومهم وبين شطحاته الصوفية .

ان افكار تولستوى مرآة لضعف ثورة الفلاحين ونواقصها فهم يتطلعون الى شــكل جديد للحيــاة ولكنهم لا يملكون تصورا واضــحا عن تلك الحياة ولذا فقد كانوا يجهلون كيف يمكن النضــال لاحراز الحرية وأى قادة يمكن

ان يقودوا خطاهم لقد كانت اغلبية الفلاحين تبكى وتصلى وتحلم وتكتب العرائض وقد صور تولستوى مشاعرهم باخلاص ادى الى ادخال ما يتسمون به من سذاجة فى عقيدته . لقد تبنى عزلتهم السياسية وقبولهم الأفكار الغيبية واستمطارهم اللعنات على الرأسمالية .

وقد تميزت كتاباته بشحنة عاطفية هائلة وحماسة وقدرة على الاقناع وطزاجة واخلاص وشجاعة فى محاولة الوصول الى الجذور والبحث عن السبب الحقيقى لمعاناة الجماهير .

لقد تحدثت من خلاله تلك الكتلة الهائلة من الشعب الروسى التى كانت تبغض سادة الحياة الجديدة لكنها لم تكن قد وصلت بعد الى نقطة النضال ضدهم بشكل واع متصل وعميق ومستمر .

لقد صور تولستوى اعقد مشاكل عصره وأشدها ايلاما وقد أصبحت روسيا السابقة على الثورة والتى عبر الفنان العظيم عن ضعفها وعجزها اثرا من آثار الماضى لكن تركته تحوى الكثير مما ينتهى للمستقبل . وحين سيشرح لجماهير الكادحين معنى نقده للدولة والكنيسة والملكية لاصلاح الذات وتطهير القلب وبعث الروح الكونية ... الخ . ولن تكون مناسبة لاستمطار اللعنات على راس المال وسيطرة النقود بل من اجل أن يتشربوا رفضه البات لكل اشكال السيطرة الطبقية ومن أجل ان يتملكوا الوعى بكل مواقع الضعف التى تحول دون السير بقضايا التحرر حتى النهاية ومن اجل ان يتعلموا كيف يستخدموا فى كل خطوة من خطوات حياتهم الانجازات الفنية والاجتماعية للرأسمالية وكيف يوحدوا صفوفهم فى جيش يضم الملايين للنضال من اجل الوصول الى نظام للحياة لا يحكم فيه الناس على الناس بالفقر ولا يستغل فيه انسان .

قصة قصيرة



احمد والى

فى منزل العائلة الكبير كانوا يستعدون منذ منتصف رمضان لعمل الكعك والبسكويت والفطائر المحشوة باللبن والعجوة ، فالعائلة عددها كبير أعمامى لهم أولاد كثيرون « ياكلون الزلط » كما تقول جدتى حين يعترض جدى ويقول « هذا شىء كثير » .

منذ العشاء ونحن حول الطبليات نرص الكعك على الصاجات ، فريق يدير المفرمة ويقطع البسكويت أصابع صغيرة يرصها آخرون بانتظام ، وحين جاء المسحراتى تنهدت الجدة لفراغها من العمل وقالت « ياللانسحر » .

وجاءت نساء اعمامى واعمامى واولادهم ، وحول مائدة كبيرة اكلنـــا اللبن والجبن والقشدة وكان البلح المسقى بالعسل الاسود هو التحلية.. ولأن فرن العائلة قد هدته الغنم فان التسوية ستكون عند فرن الجيران ، قامت الجدة وامى وعمتى ونساء اعمامى لجلب الحطب من فوق السطح ونقله الى حيث الفرن ... وحين كانوا يتكعبلون فينا نحن الأطفال وهم يحملون الحطب كانوا يصرخون « ايه اللى مسهركم ياشياطين ؟ دا العفاريت بتنام فى رمضان » لكن جدتى زجرتهم واشاحت لهم بيدها « شايلينهم على رووسكم يعنى ؟ مين هيشيل الصاجات فى هنا للشارع التانى ؟ »

فى القمر الجميل وتحت اشجار الكافور المزروعة على شاطىء النهر الذى يطل عليه منزلنا كنا نلعب « الاستغماية » و « الطاقية فى العب » وكانت الكلاب تنزل الى النهر تبحث بخبث وهدوء شديدين عن رزقها من الأسماك اذا آذاها الجوع فى الليل ... وعلى حـــركة كلبين اعتركا على الشاطىء صرخ محمد الاغبش ابن عمتى الكبرى فتفرق جمعنا وانتثروا كل فى مكان ، ولكنى لم اتحرك لعلمى بما يجرى بين الكلبين ، كان الولد يظنها العفاريت ولكنى ناديت عليه وقلت له الله يقيد الشياطين فى رمضان فلم يسمع كلامى ومضى .

حين ارتفعت السنة الدخان بدأنا ننقل الصاجات أنا وابراهيم ونجاة ابنة عمى التى تكبرنى بعامين وكان السيد والأغبش قد ناما من الخوف بعد الحركة على النهر .

خرج الصاج الأول والثانى محروقين فاستاءت جدتى « نار الفرن حامية » والقت الينا الكعك المحروق والمشعوط .. وبدأنا بعد أن هـــدأت النار ننقل الصاجات حتى امتلأت الردهة فقالت جدتى « كتر خيركم ، العبـــوا لما نناديكم » وخرجنا نلعب الاســـتغماية ونستكمل ما بدأناه أول الليل . . حين أوشكت أن امسك ابراهيم هرب منى بمراوغة بكى بعدها بكاءا حارا خشـــنا ... لقد داس بقدميـــه الحافيتين زجاجة شقت بطن قدمه زحف على اثرها الى غرفتهم لينام حتى لا يشعر به اباه (الذىذهب للصلاة) وامه المشغولة عند الفرن ، وكنا قد ربطنا له الجرح انا ونجاة بثوب قديم كانت تصنع منه حواة تضعها على رأسها وهى تحمل الصاجات ... وقلت هيا نذهب للفرن ولا تخبرى الجدة او زوجة العم بما حدث يا نجاة فقالت « لم نشبع لعبا »

عصبت عينيها واختفيت بين لجولة الفلفل الأحمر التى يتاجر فيها زوج أم محمود صاحبة الفرن وجعلت هى تتحسس بكفيها بين الأجولة حتى كادت تنقأ عينى بأصابعها الطويلة الحادة فضحكت وبصعوبة حاولت أن افلت ولكنها امسكتنى واحتجزتنى بقوة بين ذراعيها حتى لا اتملص

(انا العفى المفتول) منها (وهى اللينة الضـــعيفة) ولا ادرى ما الذى انتابنى لحظتها شىء راعش دفء ينمل فى البدن مثلما يحدث للفخذ الخذلان، حين سرت القشعرة فى جسدى ضممتها لصدرى بكل قـــوتى فقبلتنى فى صدغى وشهقت ووجدتها ترفع جلبابها .

خرجت عمتى التى لم تتزوج بعد تنادى علينا لنكمل نقل الكعك فوجدتنا عاريين كما ولدتنا الأمهات بين الأجولة والقمر يلون جلدينا بلون الفضـــة البراق الجميل .

ضربت صدرها « بسم الله الرحمن الرحيم بتعملوا ايه ياللى يبتليكم بمصيبة » تشنهفنا وبكينا وقلنا لها « كنا نسرق الفلفل ونخبئه فى الهدوم» فصفعتنى على صدغى وضربت البنت على بطنها وقالت « لأشاطر وملوع زى اللى خلفوك يا فاجر ياكداب ، وانتى قدامى يا قارحة » ....

لم تذكر عمتى شيئا وظننت انها اقتنعت بكذبتى أو ربما نست المهم الا تعرف امى التى لا تنسى ، فحين يجىء ابى من البلاد البعيدة حيث يعمل بالسكة الحديد ويسألها عن احوالى ستحكى له وسيحرمنى من الحلوى ويضربنى بالجلدة ، اما عمتى فهى تنسى هذه الأشياء حتما وهى لا تجلس مع الأب كثيرا فى اليوم الذى يأتيه كل نصف شهر ثم انها ستخجل انتحكى له الواقعة .

ظننت انها نست لكننى حينمـــا كنت العب فى بهو الدار بعد العيـــد بأيام كثيرة وكانت جدتى قد فرغت من اصلاح الفرن وغطت واجهته بالتبن المخلوط بالطين نادت عمتى من خلف باب القـــاعة التى تقع آخر الدار والتى تبدو نصف مظلمة ونصف مضـــيئة ، وكانت تريد البشكير الذى تنشف به جسدها بعد الحموم وتلتف به وتجلس على الكرسى الخشب وسط الطشيت النحاس تصفف شعرها وتجـــدله جديلتين بأشرطة زرقاء وحمراء تتبدلى عـــلى الصـــدر الأبيض اللامع كالمـــرمر .. نادت عمتى فأمرتنى الجدة ان اناولها البشكير من السبت المصنوع من الغاب والموجود بالمندرة ، وحين دفعت الباب كانت عمتى عارية تمـــاما وكانت تغنى وهى تدلق الماء من الابريق الأسود فوق راسها فتزول فقاقيع الرغوة ... وفتحت عينيها واتجهت بهما ناحية الباب ، وجدتنى فصرخت « امشى يانجس » خرجت لاهثا ارتعش واشهق وابكى ... فسألتنى الجـــدة « مالك ؟ » قلت : شتمتنى ولم افعل شيئا ، قالت : كداب ، وغسلت يديها من الطين وحملت البشكير وسمعتها تسأل العمة : « ليه طردت الولد ؟ دا كان خايف مقهور » قالت العمة « الواد مش صغير يا أمه وانا مش عايزاه يدخل على ومن النهارده مايناش معانا .»

حين جاء المغرب ذهبت مع امى للنوم فى غرفة الحريم لكن العمـــة اعترضت « انت مش صغير ، انت زى فلق النخل تعرش قاعة ، قوم نام

مع الرجالة » فبكيت وحاولت أمى أن تسترضيها « الواد صغير ياعمة » فصرخت « فز بلاش دلع وللا أقول ؟ »

على الفور لممت نفسى وناديت على أخى الأكبر وتحسست على الحصيرة موضعا بجواره وتركت قاعة الحريم الدافئة الأليفة ... وفى الصباح زغدنى العم الاصغر وقال « مادمت أصبحت كبيرا وتنام معنا عليك بالذهاب للكتاب ، تتعلم القرآن والقراءة والحساب كأخيك » وكان هو قد ترك الكتاب بعد أن أتم القرآن وأجاد مبـــادىء الحساب وذهب للمدرسة الاعدادية ، ولم اك صبحها قادرا على ترك أمى أكثر من هذا ، ويكفى الليل الذى لبستنى فيه الأحلام الثقيلة والكوابيس ، وفرح أخى حين عرف أننى ســـأصحبه للكتاب وكان قد استوحش بعد أن تركه عمى السيد ... وبكيت وقالت أمى بعد مشورة الجد أننى ســـأذهب فى أول الشهر العربى حتى يسهل رفع الشهرية وارباع الغلة واقداح الفـــول

لم يطل مقام عمى بالمدرسة فتركها لشغبه وذهب للحقل وحمـــد جدى ربه أنه صار يقرأ الكمبيالات والعقود والخطابات وهذا يكفى ، وفى أول الشهر العربى نبه عمى لضرورة ذهابى للشيخ عبده لاتعلم الصلاة واكف عن سب الدين ، وفى اليوم الأول كتب لى الشيخ نقطا على صفحة بيضاء وعلى أن أوصلها ببعضها فيخرج اسمى واسم أبى وجدى وكذلك أرقام الحساب الأولى وامسكت القلم باليد اليسرى فصفعنى وبخيزرانة طولية انهال على ضربا « امسك بيمينك يا ابن الكلب ، أول القصيدة كفر تمسك لى القلم بالشمال يا كافر ، انعدل وامسك باليمين فســـلام على أصحاب اليمين » وبيد راعشة حاولت أن أحرك القلم ففشلت

وطلبت أن أذهب لأبول فسار خلفى لمكان التبول فكان هناك جردلا فأمرنى أن أبول فيه ولكنى لمحت بابا بجوار الجردل يفتح على شارع جانبى فجريت وهرول خلفى ولكنه لم يلحق بى .

وفى الغد جاء معى عمى للشيخ فلما رآنى قال « ويل الاعيسر ثكلته أمه » . وعاتبه عمى على الضرب وكانت يدى متورمتين فقال « كان يكتب بالشمال والله لا يحب أهل الشمال » فقال له عمى « علمه بالرأفة وهل يولد الولد وهو يعرف أن الله يحب اليمين ؟ » فكذب الشيخ «مالهذا ضربته أنه دائم سب الدين لزملائه وأمامى » .

من لحظتها وأنا أكره الشيخ وأكره الكتاب وبكيت للعم والجدة وطلبت البقاء بالبيت فقال جدى « استنوا عليه لما تفتح المدارس ، كفاية شيوخ وأنت يا خنزير عليك الغيط ، تحرس البهايم وهى ترعى وتدور فى الساقية ولما تفتح المدارس تلبس المريلة وتتعلم بغير عصا »

فى الحقل غامت الدنيا واحتجبت الشمس فارتعشت من البرد وجاء عمى من أرض البرسيم البعيدة ، كان يفتح السدود أمام الماء المنساب من

الساقية التى كنت اجلس بجوارها احمل الفرقلة ذات الشخاشيخ اهزها نتسرع الجاموسة ولا تكف عن الدوران الا حين تجوع فادس فى فمهـا (وهى المعصوبة العين بجلباب عمى حتى لا تسقط فى البئر من الدوخان اعواد البرسيم وتكمل الدورة ، جاء عمى وقال « ستموت من البرد يا ابن الكلب » وغطانى بالبالطو الأخضر الصوف الذى اعطاه ابى له والذى اخذه هو من السكة الحـديد ولف راسى بشـملته البنية وكان جدى قد صنعها من صوف الغنم المغزول ، وقال انه ليس امامه سوى قراريط قليلة ونزل يستكمل السقاية بينما شغلت نفسى بفصل اعواد السريس والشنخير عن البرسيم قبل أن ادسه فى فم الجاموسة وكنت اسلخ الورق عن العيدان واقسمها أجزاء بطول الاصبع واصنع احزمة اربطها بعود برسيم طويل

اثبت نهايته فى طين القناة واترك الحزمة تتراقص امام تيار الماء حتى تصير باردة كالثلج افضى عنها الرباط وآكلها عودا عودا ، وبينما كنت افعل ذلك بدا امامى شىء غريب كالفأر ، حاولت امساكه ولكنه أدمى اصابعى بالشوك الذي يغطى بدنه ، وكانت بجوارى صفيحة نضع فيها الفول الذى نرشه على التبن للغنم والحمير (كانت وعاءا للسمن النباتين) وافرغتها بالمزود والتقطت بها الحيوان بسرعة خاطفة وغطيته بالبرسيم ولما سالت عمى قال هو القنفذ لحمه حلال وفيه منافع اخرى وقد كان كثيرا ايام زمان ويسهل صيده فى الفيضان حيث الطمى الذى يعميه فلا يهرب ، اما هذه الأيام فهو نادر نظرا لبناء السد ، وتحسر عمى من جراء السد لقـلة السمك والقنافذ .

أمطرت الدنيا وامتلأت بالوحل وعمى مصمص وتعجب « لو نعلم لتركنا البرسيم للمطر » واخذنى معه نختفى فى خص الطماطم حتى تطلع الشمس وتجف الطرقات باقدام العابرين ولاننى لن اتمكن من الذهاب للدار اكلنا العيش البـارد المتبقى من فطور الصـباح مـع الطماطم والخص والباذنجـان والسريس وتسللت لأرض الكرنب التى يملكها الرجـل ذو القفطان وقطعت اثنتين بالشرشرة كنا نغمس الورق الذى يقلبها والذى تعلوه قطرات المطر اللامع بالعيش والملح ، ضحك عمى « آهى غدوة والسلام » ومع المغيب كانت العودة قلت لأمى اصطدت قنفذا وفاخرت اخى وابناء العم وحكيت لهم ، وعلمت انهم سيذبحونه لبنت النعم ، وفى قاعة الحريم ، ومن ثقب الباب الخشبى الثقيـل المغلوق بمزلاج رايتهم يصبون الدم السائل من القنفذ الذبيح على اسفل بطنها ويدعكونه فيمـا بين الفخذين ، جفلت واعترانى الخوف وفهمت من حديثهم أن الدم الحار الذى سال من القنفذ صاحب الشوك الحاد يجعل الشعر اسفل بطنهـا مثل الشوك يحميها غائلة الغاصبين وانهـا بذلك ستبلغ عمـا قريب مبلغ النساء وستصير عروسة مثل عمتها وسيأتها الخطاب ...

فى الأيام التى يذهب اخى الأكبر للكتاب كان عمى يصحبنى معه للحقل كان يكره أولاد عمى الآخرين ، كان يحبنى ويحرص على ويشـــترى لى الكراملة من البقال الذى نمر عليه فى طريقنا للحقل « أنا احبك لأنك ولد جدع ولست طويل اللسان مثل ابراهيم ابن المرة » .

كان يتركنى احرس البهائم والأرض والزروع ريثما يعود من السوق ويكون قد باع شيئا من الحقل (فى الصيف قطعة من القطن وفى الشتاء حملا من البرسيم) وبالثمن يشترك ما يحب ولا ينسى أن يأتى بالهريسة لاننى اقوم بالحراسة ولا اقول « انت جدع وابراهيم خنزير ولا يثمر فيه المعروف ولكنك تستأهل »

كنت احبه واشعر معه بالقوة والمنعـــة ، مفتول العضـــلات قوى البدن ، اذا امتدت يدى لأرض الجيران من ايذائى لبأس عمى ، وحـــين كنت اعود بالبلح والطماطم وحـــدى أو مع ابنـــاء عمومتى من الحقل فى طريقنا للدار كان أولاد الزوايدة يغتصبون ما نحمل ويضربوننا بالعصيان ونهرول امام طوبهـــم وما يقذفون من زلـــط وحجارة ، وحين يكون معنـــا يتفرقون أمامه كالجرذان ويختفون فى جحورهم .

فى موسم الجفاف نزل عمى مرة عاريا وصنع فاصـــلين من طين فى عرض الترعة وجعل ينزح ما بين الحـــاجزين وأنا على الجسر بجواره صفيحة كبيرة ، كلما اصطاد ســـمكة قذف بهـــا . فأخفيها فى الصفيحة بأعراف واغصان الكافور (التى قطعها قبل نزول الترعة) حتى لا يقفز السمك وحتى لا يحسده من يدفعهم الفضول للانتظار والفرجة .

لما انتهى حمل السمك وحملت الهدوم ، وبجوار قاعـــة التبن حيث مزود البهائم يترك السمك وأحرسه أنا ويذهب هو للنهر البعيد يستحم ثم يجىء بالحطب لنشوى وناكل ، سألته : بعد كم من السنين يصير لى شعر اسفل البطن وتحت الابط مثلك ؟ ضحك وقال « أما أنك ولد سماهى وابن كلب صحيح » ، ليه بتسأل الســـؤال ده ؟ » قلت اريد ان اكون كالرجال قويا اخيف العيال واضرب اولاد الزوايدة ... ولم اذكر له ان نجاة ليلة الكعك وحينما كنا عاريين رفضت ان افعل معها ما يفعل الرجال بالنساء وفقط كانت تحضننى وتقبلنى وتلعق منى موضع الذكورة ، وحين سألتها لماذا لا تدعنى وما بين فخذيها قالت لمـــا تصير كبيرا ولك شـــعر اسفل البطن .

وفى احـــد ايام الصيف كنا نعمل فى ارض الأرز ، نستأصل المراعى ونشتل ومع العصر تركنا الاعمام وجرينا للمصرف نستحم وربمـــا اخبر احدهم عمى فجاء لنا لاهثا وبيده عصا « يا خنازير ياولاد الأنجاس .. هتموتوا ... مفيش غير الميه الوسخة تستحموا فيها ؟ مش عارفين أن البلدية بتدلق مجارير الجوامع وبراز الناس هنا... » وجمع الهـــدوم

وقال ان الذى يريد ملابسه لابد وان يضرب عشرة ضربات على الردف العارى فبكينا وقلنا ان هذه هى آخر مرة وأعلنا توبتنا وندمنا على فعلنا وكنا نضع أيدينا على القبل مقلدين الكبار وخفى العورة فضحك لمرآنا « طيب بلاش ، ورونى بطونكم وسماح للذكر الصحيح والباقى حسب ما اشوف أديله عصيان » وكان الأغبش ذا نصيب وافر من الضرب لانه كما قال عمى كان خنثى واولى به أن يكون امراة كأبيه ، اما انا فقد لكزنى « فحل يا ابن الكلب ، مفيش مرة هتنفعك ، حمارة عزوز الجربا هى اللى اللى تصلح لك » اخذنا الملابس ولبسنا وذهبت لأرض الليمون افك البهائم الموثوقة فى الشجر ، كانت هناك حمارة عزوز تشاركنا بهائمنا طعامهم فاغتظت واهتجت وشبعت فيها ضربا وقلت لا اتركهــا حتى اذلها واذل صاحبها فافحش معها ، ولما كانت رجلاها الخلفيتــان مشدودتان بوثاق أوسعتها ضربا حتى اناخت على الأرض ، وما ان بدأت ارفع ذيل ثوبى حتى وقفت بحركة مفاجئة ارعبتنى منها وكان عمى يرقبنى دون أن أراه من الخلف فضحك : « ازاى هتتمكن منها ياجحش » امسكها وربطها بوتد ورفع ذيلها بيد وبراحة اليد الأخرى اسندنى عليهــا ولكنى لم استطع شــيئا ...

وقبل ان نزرع الخيارة قالوا لنا اجمعوا البراز الآدمى الناشف فهــو سمادها ومن يجلب اكثر يأخذ من القروش اكثر وتسابقنا انا وابناء العمومة وكنت أعرف أن أرض الليمون والجواف بهـــا براز كثير فالشــجر يستر الناس وهناك تبعتنى البنت ، لما وجدنا أنفسنا وحيدين خلعت لباسها الداخلى بحركة عصبية سريعة ونامت على ظهرها ورفعت الجلباب حتى ذقنها وبان البطن قبوة عجين فى لقان واسع وسرتها تتوسطه ، قلت لها لم يظهر لى شعر اسفل البطن فاعترضت « مش احسن لك من الحمارة العجوزة ؟ » بصعوبة حاولت أن اصــل الى شىء ، كان مابين فخذيها زقاقا مسدودا فجعلت اعبث فيها بيدى وسألتها « حــين كان طهورى قطعوا منى شيئا أعرفه فماذا سيقطعون منك فى مولد النبى حينما يذبحون لك النعجة الصغيرة ؟ » اشارت لشىء طويل بارز تحسسته بين سبابتى وابهامى فتنهدت تنهدة طويلة وجعلت تلعق ما بين فخذى وكنت قد أدميت باظافرى ما سيقطعونه لها فى الطهور .

سمعت نداء أبيها فتركتنى فزعــة وهربت وظللت وحيــدا خائفا ومبسوطا وقلبى يدب دبيبــا عنيفا وشىء لذيذ يستغرقنى ويسيطر على بدنى ويسبح فى عظامى ... ومع العصر كانت هناك عنــد مخزن التبن تجمع الروث وتصنع منه اقراصا للوقود ، سألتنى « عايز ايه ؟ » قلت أطعم البهائم قبل أن يدهمنا المغرب ثم أفك وثاقها استعدادا للعودة ، ودفعت مزلاج المخزن وناديت عليها فخانت قلت « انك نسيت ثيــابك

الداخلى بأرض انتيمون وهو معى ، دفنته فى التبن تعالى والبسيه هنا ، كنت انوى ان اعيد ما فعلناه بالضحى لكنها طاطأت راسها وتأتأت بلسانها رافضة فقلت « سأعطيك البلح المرطب الجميل » قالت « من فين ؟ » قلت ليس مهما أن تعرفى ، وكان عمى يسرق البلح الأحمر فى الفجر من نخل الجيران ويخفيه بالتبن حتى يرطب .

اكلنا البلح ونامت على التبن وفتحت فخذيها فجعلت اتأمل مليا من أين تبول ؟ واين سيضع الرجل فيها ابناءه ؟ وكيف ينزلون من هذا الثقب الدقيق الدقيق ؟

ونمت فوقها وضمت مابين وركيها فصعدت ودفنت ما بين فخذى فى السرة فلم انسجم فوقفت وطلبت ان تلعقى وانا اتاؤه وهى بين الحين والحين تشهق وتتنهد وانا بيدى اعبث فى شعرها الذى امتــلأ بالتبن واكاد اشم بأصابعى رائحة عرق راسها النــاعم المختلط بالرماد وهى كماعز صغير تدعك نفسها فى فأحس بنهديها مثل ثمر الجوافة الخضراء الجامدة ... وغير شاعرين برحيل الشمس دخل علينا عمى الأصفر ويصعقه مارأى فيبحث عن العصا أو الفرقلة ويمسكنا عاريين راعشين كعصفورين اعوزهما الريش وبللهما قطر المطر كل بيد وهو يبحث عن وسيلة للضرب والتعذيب متسائلا اثناء بحث عينيه الدعوبتين عما كنا نفعل ومن الذى بدأ ولماذا وافق الثانى ؟

« انت ابن كلب عايز تخربها وانت يا فاجرة آخرتك البوار ومش هيرضى بك اى حد تكونى مرته »

وحلف أن لابد من ربطنا وان يتركنا نبيت هنا نهشا للذئاب « لا .. دا انا لازم قبل كده اشرح بدنكم لما يشر الدم زى العبيــد » واقسم أن يكوينا بمسمار ملتهب ، ولقد بر بقسمه فعلا فأشعل نارا بعد أن احكم وثاقنا ووضع سن الشرشرة فى النار حــتى التهبت وقال « لازم اكويك يا فاجرة زى الجمل الجربان لحد ما تنسى جنونك ده وعلشان اذا فتحت وركك تانى لحد وشفتى الكى تفتكرى وتحافظى على روحــك يا عاهرة زى أمك » وفعلا بالسن الملتهب كوى فخذ البنت قرب أنوثتهــا فشوى لحمها ، ولم ادر الا وانا فى الدار صباح اليوم التالى وقالوا اننى أصابنى الصرع والتشنج ولهذا احضروا لى الحاج ســلامة الحلاق الذى يعطى الحقن والذى قام بطهورى منذ عام .

شفيت وبدات اخاف عمى ولا احبه واكره الذهاب معه ، حاول ان يرضينى ويشترى لى الهريسة ويقبلنى « عايز تفسد بنت عمك وتخربهــا وتخليها عاهرة وقحبة ولا ازعلش منك ؟ ياباى ! دا انت ماعنتش صغير وباقى أيام وتبقى راجل ! انت اللى تحافظ عليها لحد ما نعلقها فى رقبة

راجل يلمها ، لو كانت تحل لك كنا جوزناها لك لكن دى راضيعة عليك يعنى أختك وبرضه حد بيعمل كده مع اخته ؟

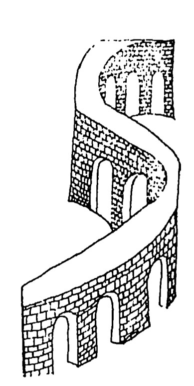
قبعت البنت فى الدار ومنعوهامن الحقل وبداوا يخافون عليها وقالوا كبرت وتنتظر عريسا بعد أن طاهرتها الداية واصبحت كبيرةوجميلة وأصبح نهداها رخوين كالجوافة الطرية وتوردت خدودها ولكنها حرام على من رضع معها حرام على كل من فى الدار من ابناء الأعمام والعمات .

وبدأت أنس عمى من جديد وبدأنا نذهب للحقل ونؤجر العجل ونركبه فى ضوء القمر بدلا من ركوب الحمير ، ولأننى لم ابلغ بعد مبلغ الرجال ولم « يتخن » صوتى كما كان يقول عمى ولم يكن قد ظهر لى بعد شعر أسفل البطن أو تحت الابطين ولأن عمى استمر يواقع الحمارة البيضاء القوية طلبت منه أن يرفعنى عليها مرة فقال انها عفية وترفسك ياجحش » ورفعنى على حمارة عزوز السوداء العجوزة ... وليلتها لم انم فقد التهب ذكرى وورم حتى صار كثمرة الباذنجان الرومى فولولت أمى وصرخت وحملتنى هى وجدتى للحاج سلامة فقال « لو لم اقم انا بطهارته لقلت بسبب الطهور ولو كان دبورا او نحلة لدغة لبان موضع اللدغ ، هذا شىء غريب وعجيب ولم اجربه من قبل وهذا الولد موعود بالالم فى رجولته ، اليس هو الذى كان بخصيته خراج بالصيف الماضى وفتحه له الجراح ؟ عموما اعطوه هذه الكبسولة حتى الصباح واسقوه عصير الليمون واطحنوا حبوب السلفا هذه وانثروها على الورم واذا لم يخف اذهبوا به للحكيم قبل أن تضيع ذكورته .

فى الصباح كان عندنا عمى الذى يعمل بمصنع فى مصر فصحبنى وجدتى وأمى للحكيم ذى البالطو الأبيض « احك لى يابابا . ايه اللى عمل فيك كده ؟ فبكيت قال لا تخف قلت خائف ، منى ؟ فلم انطق ! من عمك؟ فهززت راسى أن نعم ، فخرج عمى بأمر الحكيم وحكيت له فكتب الدواء الذى اشترته جدتى بعد أن خرجنا بينما تخلف عمى عند الحكيم .

ومع المغرب كان ابى قد جاء من بلاده البعيدة وتجمع اعمامىورجال آخرون من عائلتنا الكبيرة وجلسوا فى المندرة الواسعة التى لا يدخلها غير الضيوف واناروا الكلوب ، ومع آذان العشاء خرجوا بعد أن شربوا الشاى ، وظننت انهم اجتمعوا من اجلى لكن امى قالت انهم سيزوجون عمى الأصغر وسيعملون فرحا وساضع الحناء فى يدى وقدمى وجاء عمى بعد وقت من ذهابهم ومعه ورقة بها الهريسة وكيس به المشمش وقال مبتسما انهم سيزوجونه بعد أن اشفى و « وانت ياسيدى الدور عليك بعدى ! »

شعـــر



المزلقان

عمر الصاوى

دلوقت بس اتفسرت لى الرؤيـــا
وانـــا واقف باتســـند ع المزلقـــــان
رجليـــا سايبه وعينى بتدمـــع
وقطـــر حـــلوان على الرصـــيف
من غير ما يعمـــل صوت على القضـــبان
بيخطف العساكر

مصـــر القديمـــة بتفتكر أيام قديمـــة
تســـندنى جنب المزلقـــان ..
وتدمـــع :
« غفر الســـواحل هدوا بيت القاضى
وفرقوا كل اللى كـــان متجمع »

رجلى سابت منى على باب المبره
مصر القـــديمة طالعة بتشيع جنـــازة صاحبى

وانا ضهرى مشدود بالبـلا ستر والسلوك
خايف امط رقبتى واصرخ
زى الــديوك

. . . .

كل اللى باســتنى رجوعهم غابوا
والعنكبوت بيلف ع الباقيين
وانا ضهرى مشدود بالبلاستر والسلوك
نفسى أغير دم
واتوب مع اللى تابوا

. . . .

مصــر القديمــة بتفتكر
رغم شيبة قلبى لازم افتكر
كتب التاريخ قالت على « قهوجى »
ورغم شــيبة عقلى ..
لازم افتــكر

. . . .

. . . .

والقطر فايت ع الرصيف بشويش
تعبــــان طــويل
نازل يلــم الذكريات والعفــار
والبرتقــان والعيش
وعينيا وقفت جنب دكــان العصير
كله حــالق ذقنــه زى العريس
وكله عاوج البيريه
وكله متشــمر
عشان تبــــان ايديه
دلوقت بس اتفسرت لى الرؤيــا
وانا واقف باتســند
على مزلقــان مصر القــديمة
وعينيا بتــدمع

قصة قصيرة

حادث

عبد الله خليفة

البحرين

شعشع النهار بالضياء ، وذاب الغبار ، الذى كان يخنق الضوء والهواء ، فى السماء العميقة الزرقة . وبدا أن الطيــور قد عادت الى الاشجار القريبة ، وراحت تزقزق مرحة بالفجر والنهوض .

حين قامت ندى من فراشـها لم تكن تسمع غناء العصافير بل جاءتها ضجة الآلات الطابعة فى الشركة . فتأوهت متذمرة وكان الوقت متأخرا على موعد العمل ، فأسرعت بغســل وجهها ووضــع المكيــاج وارتداء الفستان الجميل الذى اختارته منذ البــارحة ، وعند خروجها تنــاولت السندويتشات التى عملتها الأم وراحت تقضم واحدا منها ، وهى تردد فى نفسها « لم تبق سوى فترة وجيزة وينتهى كابوس العمل » .

ما ان ادارت مفتاح المحرك حتى قادت السـيارة خارج الجراج ، ووضعت عجلاتها على الشارع واندفعت بأقصى سرعة ، وهى مواصلة فى قضم السندويتش وسماع البرنامج الصباحى .

تجاوزت اكثر من سيارة ، وتطلعت الى وجههــا فى مرآة السيارة فأعجبت بهذه البشرة البيضاء النقية والتقاطيع المتناسقة الرائعة والأنف الصغير الأشم . ابتسمت . تذكرت كلمــات خطيبهــا المتقطرة بالغزل والمديح ومحاولاته المستمرة العنيدة لتقبيلها واحتضــانها وفرارها الدائم من قبضته الثقيلة ، وضحكاتها الهازئة فى وجهــه . حينئــذ كان يقول « أين ستفرين من يدى ؟ سآكل عظامك ! » .

وقفت سيارتها فى منعطف طريق ، كانت السيارة الأمامية بطيئة فى حركتها ، لم يتزحزح السائق رغم خلو الشارع . راحت توخزه ببوق سيارتها اكثر من مرة . بدا ان السائق قد انتبه ولكنه انزعج ايضا . نواصل الوقوف بلااكتراث . غضبت بشدة وصاحت « من هذا التافه غير المبالى .. ؟ » مرة اخرى استخدمت البوق بقوة وعنف ، ولكن السائق جهد السيارة ، فانزلت الزجاج وصاحت :

— ايها القذر .... !

نزل السائق وتقدم اليها . انه شاب وسيم ، ذو عينين رائعتين ؛ ولكنهما الآن غاضبتان ناريتان ، فلم ترفيهما أى جمال بل سقطت ملامح الغضب الشديد فوق وجهها .

— لا تتلفظى بهذه الكمات السيئة أيتها الكلبة !

— انا كلبة ، ايها الحقير الجبان !

— أغسلى هذه الاصباغ لتربى وجهك على حقيقته !

ذهب الى سيارته ، اندفع بها الى الامام وهو يكاد يطير بها . سارت وراءه وهى تطلق البوق مجددا وبشكل عنيف لفت انتباه المارة وأصحاب الدكاكين والنساء القادمات من السوق والمثقلات بالأكياس والعمر ، والصغار المتجهين الى مدارسهم والعصافير التى طارت الى قمقم الأشجار والسطوح وهوائيات التليفزيون ، كانت تصرخ وتصر بأسنانها وتكاد تبكى وتتساءل « الم ير وجهى جيدا ؟ أنا جميلة جدا .. لعنه الله هذا الشاب الوقح الكريه ! »

لم تزل تطارده بسيارتها وقد كفت عن اطلاق البوق ، واكلها الغيظ لأنه ابتعد عنها كثيرا ، فلم تستطع أن تنتقم منه أو تبصق فى وجهه ، وهاهو يتخطى ويتجاوز السيارات فى الطريق الضيق المتلوى ذى الاتجاهين ، وكان ثمة لافتة تقول « احذر الشاحنات الثقيلة » . لم تهتم وتجاوزت هى الأخرى وحين ركزت انتباهها فى الشارع الافعوانى الأسود رأت سيارة الشاب وهى تندفع فى حضن شاحنة كبيرة كانت قادمة من الاتجاه المضاد . رأت السيارة وهى تتلقى الصدمة العنيفة ، وهى تهتز ، وكأنها تحس وتسمع قرقعة عظامها ، وهى تطير فى الهواء وهى تحتضن زرقة السماء الصافية ، ووهج البحر ، وهى تترنح سكرى من الالم والعنف ، وهى تنهار فى الجهة الأخرى وتصطدم بالأرض !

بدأ المشهد مروعا .. تجمدت السيارات كقطع من الحديد الأصم. ووقفت الشمس فى الأفق البحرى حائرة . خيوطها الفضية تنسل من جسدها الأصفر المتوهج ذائبة متقطعة كنزيف سماوى .

خرجت من سـيارتها ومضت حيث السـيارة الأخرى معجونة . التحم الحديد باللحم والعظام . اقتربت الكتلة المصهورة من اقدام البحر وثرثرة المياه عند الرمل . ومن كتلة العجين الحديدية تسربت نقط من الدم وسارت ببطء الى الماء .

دهشت ندى لأن الشاب لم يعد موجـودا . لم تعـد قادرة على تأنيبه . انتقم منها ورحل بسرعة الى الأفق المظلم ، الى النفق المؤلم .

سمعت سيارات الاسعاف والشرطة والمرور ، توقفت سـيارات كثيرة عند المكان ، والقت عيون لا تحصى نظرات سريعة على الحديد . وكان سائق الشاحنة يشرح للجميع المصاب . ولكنها كانت مذهولة عن كل شيء . لم يرها احد وهى تجادل الشاب . تتذكر الآن أن عينيه كانتـا زرقاوين جميلتين ، وبشرته رائعة ووجهه يدل على الطيبـة والبراءة والحزن . هى التى قتلته ، لا الشاحنة ولا السائق ولا الطريق الضيق الملتوى ولا كثرة السيـارات ولا الزحام . هى التى قتلتـه . هى التى اغضبته ودفعته لهذا الجنون ، لكى يصير كتلة ذائبة ، هى التى أزعجته بصراخها وببوق سيارتها اللعين وجعلته يغادر شبابه الرائع .

ستذهب الى الضـابط الذى يحقق الآن مـع السـائق لتقول له الحقيقة . انها تدفع الناس بعيـدا وتتجـه الى قلب الدائرة البشرية المتراصة . تقترب من الرجلين المتحـدثين وتقول شـيئا ولكن الضابط ينظر لها بتقدير وادب ويرجوها أن تبتعد فوقته لا يسمح بسماع مثل هذه التبريرات الغريبة .

فى العمل ظلت مطرقة ، حزينة ، عجزت عن طباعة أى شيء . دهشت صديقاتها الموظفات لتوقفها عن الضحك والثرثرة . قالت لهن الحادثة بتفاصيلها فقالت واحدة :

— لست السبب لأنه هو الذى تهور .

واكدت أخرى :

— هو الـذى بدأ بوقاحته ثم اندفع بتهور وجنون . انه مسكين ولكن ماذا نفعل ، هذا قدره .

لم تستطع هذه الكلمات أن تهدأها . عجزت عن الكتابة والطباعة . أخذت اجازة وخرجت . ظلت تدور بسـيارتها . انزعجت من المدينـة وضجيجها وزحامها ودخانها ، فتوجهت الى الريف ، واستراحت نفسها قليلا الى الشوارع الخالية ، وغابات النخيل وحقول البرسيم المكشوفة

للشمس . ولأول مرة تستريح قرب جدول رقراق . استعرضت حياتها فدهشت لأن الايام كانت كلها بلا معنى ، كأنها وريقات الرزنامة ذوات الأرقام المتباينة ، ولكن الورق هو هو .

تساءلت بحرقة « أهذا هو مصيرنا وهذه هي حياتنا ؟ كتلة من اللحم المعجون والدم وظلام دامس وغيا ب؟ لكلمة غاضبة فى الطريق العام او حماقة صغيرة ؟ » .

واستعادت من جديد وجه الشاب الغاضب . كأنها تراه وهو يشير اليها بأصبعه « انت ايتها الكلبة سبب موتى ! الا تقدرين أن تصبرى دقيقة واحدة ؟ اليس فى الوجود سوى ملابسك وشعرك ؟ ». نشجت وتعالى بكاؤها فغطى النحيب على خرير المياه وصياح الديكة فى الحقول وغناء الفلاح وهو يحرث الأرض .

ذهبت الى البيت ولم تأكل . اغلقت عليها الغرفة واحتجبت فى الظلام . وحين ارادت أمها ان تدعوها للغذاء وان تعرف أسباب هذه العزلة الغريبة المفاجئة قالت لها كل شىء ، فردت الأم بحسرة :

ـــ ولكنها حوادث تجرى كل يوم !

فى اليوم التالى جلست متصلبة جامدة خلف الآلة الكاتبة . منهكة، تعبة ، قلقة . تحتسى اكوابا عديدة من الشاى ، تدخن فى الحمام .

قرات فى الجريدة خبر الحادث : « لقى شاب اسمه ضياء أحمد مصرعه يوم أمس حين حاول أن يتجاوز فى شارع لا يسمح فيه بالتجاوز. وقد لقى مصرعه على الفور . ويبلغ الشاب من العمر الرابعة والعشرين وهو متزوج وله ابنة واحدة » .

تساءلت باستغراب : أهذا هو كل شىء ؟! أهذه حياتنا كلها ؟ تتحول الى سطور صغيرة مختصرة ، تافهة ثم يتلاشى كل شىء . لا. ، لا ، هذا غير ممكن !

هذا ما سيحدث لها أيضا : امراة متزوجة ولها ثلاثة أطفال تموت بالسكتة فجاة : « هكذا جئنا الى الحياة ، عبر نهر طويل ، سحرى ، غريب ، ورأينا الشمس العظيمة والسماء الواسعة والانهار الرائقة فثرثرنا وانجبنا ومتنا . حياة كاملة تعطى لنا ، فرصة ثمينة من الكون فنقضيها فى البكاء والسأم . نعيش حياة تافهة ونموت لأسباب اكثر تفاهة ! » .

عرفت عنوان بيت الشاب فذهبت اليه . وجدت انه لا مكان لها فى ذلك الحشد الكبير من السيارات والبشر . استطاعت أن تصافح

الزوجة الصغيرة الجميلة المتشحة بالسواد ولكن لم تقدر على الحديث معها لفت انتباهها البيت الواسع ، وكثرة الأثاث المحشود فيه ، بحيث لم يكن ثمة مكان لقدم الا بصعوبة . كان الناس متراصين ، يعزون ثم يشربون العصير ويذهبون بسرعة .

عندما رجعت الى البيت قابلتها أمها بابتسامة مشرقة وقالت لها :

ـ خطيبك يريدك بسرعة . ثمة خبر هام ..

لم تلق خطيبها الا ببرود . هو يضحك ويضرب ساقيه بفرح .

ـ هل تعلمين ؟ لقد انتهت مشكلتنا . الاصرار الذى تملكينه جعلنى انفذ خطتى واشترى البيت ، البيت القريب من البحر . وكلها اسابيع قليلة وننتقى اجمل الاثاث وعلى ذوقك الرفيع . ها ، لم انت صامتة ، مقطبة وكأنك فى جنازة ؟!

ـ هل يمكن أن تتركنى قليلا ؟

ـ يجب ان اعـــلم مابك . كنت متلهفـــة على شراء البيت . كنت ستطيرين من الفرحة . فهاقد انتهت متاعبك ؟

تلتفت اليه مستغربة . كأنه رجل غريب دخل غرفة نومها فجأة . شبح لص يريد سرقة ذاتها . لماذا ارتبطت به ؟ انه مجرد جسد يأكل ويشرب ويريد أن يضاجع وينجب أولادا . انه يطالعها بدهشة ، فتنهض مبتعدة وتسمع صوته وهو يقول لأمها :

ـ لقد صرفت دمى عليها فانظرى كيف تعاملنى ؟

القت بنفسها على السرير ، ولأول مرة تضع شريطا من موسيقى كلاسيكية ، وتدعها تأخذها الى الغابات العذراء حيث اناشـــيد الطيور الفرحة المزقزقة فوق المياه والأغصان ، وهمس العشـــاق المتوارين . تتغلغل فى الفراش ، وتود أن ترى انسانا يحبها حقا ، وأن تقوم بأشياء هامة ، فترتعش من الفرح والانتظار والقلق .

تتحول الى فراشة وتطير بأجنحة الموسقى والحـــلم ، تراقص الشاب وتسمع ضحكاته ، وتغوص فى عينيه البحريتين ، ثم تضع رأسها على صدره وتبكى حقا . تنظر لوجهها فى المرآة فاذا الاصباغ قد زالت واذا تقاطيعها جميلة متناسقة ، ولكنها فارغة كالمدى الواسع بلا طيور وبلا الوان !

ذهبت الى الأرملة مرة اخرى . كان البيت فارغا من المعــزين ؛ وليس هناك سوى المراة متجمدة فى كرسيها الوثير ، وقربها الطفلة قد بعثرت العابا كثيرة وراحت تؤسس بيتا .

كانت الأرملة مندهشة من اسئلتها . تساءلت :

ــ هل أنت من شركة التأمين ؟

وقبل أن تجيبها واصلت :

ــ لم يكن سكران على الاطلاق ، هو حادث تسبب فيــه صاحب الشاحنة المسرع ، كان يمكن ان ينحرف قليلا ، ثمة مساحة كبيرة وفراغ.. لكنه اندفع اليه . ان رخصة سياقته محل شكوك . الضابط قال انه سيعمل جهده لاثبات ذلك .. ارجو ان تسرع شركة التــأمين فى صرف المبلغ ..

ــ ولكننى لست من شركة التأمين !

ــ من الشرطة اذن .

ــ لا . ولكننى امراة تبحث عن حقيقة الحادث .

ــ هذا قضاء الله ، ماذا نفعل ؟

ــ بودى ان اعلم كيف كانت حياتــكما . فى ذلك الصــباح ماذا حــدث ؟

ــ ولماذا تدسين انفك ؟ الا يكفينا مافينا ؟!

كادت أن تنهض . ان وجه الأرملة الجميل يستحيل الى شىء بشع نجاة . لو انها اخبرتها الحقيقة لامسكتها من رقبتها وصرخت : انت التى قتلت زوجى اذن !

توترت اعصابها . كانت الأرملة ترمقها باستياء منتظرة بين لحظة واخرى أن تنهض . ولكنهــا استرخت فى مقعــدها ، صممت أن تعرف الحقيقة ولو ادى ذلك الى أن تجرها من شعرها لتلقيها خارج البيت . نتحت فمها وقالت ببطء :

ــ ولكن يقال انك التى كنت وراء موته ؟

احتدت الأرملة . طلبت من الطفلة أن تلعب فى الحجرة الأخرى .

ـ لا اسمح لك بهذا .

ـ بماذا تدافعين عن نفسك .

ـ من انت لتحاكميننى ؟!

ـ ماذا انت فعلت له ذلك الصباح .. تكلمى !

تجمدت المراة . تلاشت نفختها . عادت الى الحزن العميق . غطت وجهها بيديها . يبدو انها لا تستطيع أن تصمد أكثر ، عندما رفعت يديها كانت عيناها مبللة بالدموع . وجهها يرتجف .

ـ لم افعل شيئا على الاطلاق . طلبت منه ان يغير عمله فقط . ان اجره فى عمله لم يعد يكفينا . ثار وصرخ فى وجهى « أفى كل صباح تسمعيننى ذات الأسطوانة ؟ الا يكفيك كل ما فعلت ؟ » ثم صفق الباب وخرج . هل كان فى طلبى ذاك جريمة ؟

بعد ان عادت الى البيت كانت العائلة كلها قد اجتمعت . بدأ أنهم يتحدثون عنها . كان صوت خطيبها عاليا ومتوترا . تجمعت كل النظرات على وجهها . كانت منهكة لكن فرحة وطمأنينة عميقة بدأتا تتوغلان فى روحها . قالوا لها انهم يريدون أن يذهبوا لرؤية بيتها الجـــديد . قالوا لها انها يجب أن تفكر فى زفافها . طالعت الجميع بدوء وقالت :

ـ لم تعد تربطنى بهذا المشروع اية صلة .

ثم ذهبت واغلقت الباب .

البناء الفنى في مجموعة قصص

الجميع يربحون الجائزة

حسين عيد

هذه المجموعة القصصية الجديدة للكاتب «**ابو المعاطى ابو النجا**» ، تعتبر العدد الثالث من سلسلة «مختارات فصول »(١) ، وهى سلسلة ادبية شهرية ، ظهر عددها الأول فى شهر فبراير ١٩٨٤ ، وتصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ويشرف عليها الكاتب المعروف « سليمان فياض » .

فماذا قدم ابو المعاطى ابو النجا فى مجموعته «السابعة» ، الحالية ؟ ، وما هى التساؤلات التى تثيرها قراءة قصص المجموعة ؟ ، واخيرا ما هو البناء الفنى التى اتبعه الكاتب فى بناء قصصه ؟ ، وهل هناك ثمة ملاحظات عليه ؟

هذا ما ستحاول هذه الدراسة أن تجيب عليه ..

قدم الكاتب فى هذه المجموعة تسع قصص هى : الحدود ، بطاقة شخصية لرجل مجهول الهوية ، آخر السهرة ، ذلك الوجه وتلك الرائحة ، الجميع يربحون الجائزة ، فى الزحام ، الانتظار ، الليل والنهار ، ونهاية اللعبة ..

وتثير قراءة هذه القصص القصيرة عددا من التساؤلات .. أولها : لماذا يقدم ابو المعاطى ابو النجا ، وهو كاتب له رصيد ضخم من الانجاز الأدبى فى مجال القصة القصيرة (ست مجموعات قصصية) ، والرواية (روايتان هما : العودة الى المنفى ، وضد مجهول) ، على اصدار مجموعة قصصية جديدة ؟

لعل الاجابة المنطقية — بعيدا عن الرغبة فى اثبات الوجود الأدبى او البحث عن زيادة الكم الأدبى ، أو اقتناص فرصة متاحة للنشر — هى أن لدى الكاتب جديدا ، يمكن ان يضاف الى رصيده الأدبى ، ويشكل فى الوقت ذاته حلقة فى سلسلة تطور أدائه الفنى ..

من هذا المنطلق كانت قراءة هذه المجموعة .. فلم يتحقق هذا الجديد الا فى قصة واحدة هى « ذلك الوجه وتلك الرائحة » .

فكيف كان ذلك ؟ وماذا اضافت تلك القصة الى عالم ابو المعاطى ابو النجا ؟ وماذا عن القصص الثمان الأخريات ؟

عالم اخلاقى :

تدور غالبية قصص ابو المعاطى او النجا ، التى يسلك فيها سبيل التحليل المباشر لمشاعر ابطاله .. **تدور داخل اطار اخلاقى صارم ..**
فبطله يعانى تارة من الأرق الليلى رغم منصبه العظيم (لم يوضح هذا المنصب ، كما لم يوضح مهن غالبية ابطاله !) وان اشار الى بعض مستلزمات هذا المنصب من سيارة سائقها ، وهو يعانى من الأرق ويتعذب فى ليله الطويل لأنه خدع فتاة حين تخلى عنها بعد علاقة معها استمرت ثلاث سنوات ، فكأنه قتلها فصارت تفعل بالناس ما فعل بها(!) **(قصة : الليل والنهار).**

وبطله تارة اخرى يحرص على الصداقة ويقدسها ففى **قصة الليل والنهار** نجد ايضا أن البطل يتعذب ايضا بسبب خيانة لأصدقائه ففى حواره مع الليل(٢) .

« — لماذا تخشى دائما ان يتخلى عنك اصدقاؤك ؟

— لأننى فى بعض الأيام تخليت عن بعضهم » .

بل انه يقدم تعريفا للصديق فى قصة « **بطاقة شخصية لرجل مجهول الهوية** » حين يقول : (٣) « فالصديق عنده هو من تشعر بالحاجة اليه حين لا تكون فى حاجة معينة الى احد معين » والبطل فى هذه القصة

فقد الصديق (المثالى) خلال انغماسه فى معـــارك الحيـــاة المـــادية الضارية .. وبطله أيضا يحافظ على زوجة صديقه خـــلال سفره رغم انه يحبها (قصة الانتقام) .

وبطـــله ايضـــا ينـــدفع فى خضم الحيـــاة المـــادية لكنـــه يبحث عن الصواب والخطأ (**قصة بطاقة شخصية لرجل مجهول الهوية**) ، وهـــو ذات الموضوع الذى سبق أن عالجه بشكل فنى رائع فى قصة « **الصـــواب والخطأ** » من مجموعة « الوهم والحقيقة »(٤) .

وبطله أيضا يخوض تجارب الحب كما فى قصتى « **الانتقام ، ونهاية اللعبـــة** » .

وبطله أيضا مرهف الحساسية فهو يحرص الا يصدم بســيارته قطه كانت تعبر الطريق لكنها توقفت فجأة لأنهـا كانت تعبر بأربعـــة صـــغار لهـــا ، فينام قرير العين صافى النفس فى هذه الليلة (قصة « **نهـــاية الســـهرة** ») .

كما نجد البشر أيضا خيرون ينحـــازون لبائع برتقـــال تبعثر برتقاله بعد ان كادت تدهمه ســيارة ، فيتفادى سائقوا الســيارات البرتقال ، ويجمع المشاهدون من المـــارة البرتقال وأخيرا يشترونه من العجـــوز هكذا يكون « **الجميع يربحون الجائزة** » .

كما يؤرق بطله أيضا الزحام البشرى فهو يرى « ان هذه اللحظـــات تأتى من المواقف التى يتجمع فيهـــا الناس خارج اطار العمل ، فى الأعراس والموالد » ، و « دائمـــا كانت تبدو المسافة شاســعة بين الأســـباب الظاهرة ، للشجار والنتائج البشعة .. قصة « **الحدود** » (ص ٧) .

ولقد سبق أن عالج الكاتب ذات الظاهرة فى روايته « ضد مجهول » حين يقـــول « ما من عرس أو مولد فى قرية « الزهايرة » أو فى غيرهـــا يمضى دون شـــجار ، ان لم يكن بين الكبار فبين الصـــغار ، وحين تسكن العاصفة ، ويبدأ العقلاء فى البحث وراء الأســـباب يهولهم اتساع المسافة بين الأســـباب والنتـــائج »(٥) .

وبطله يعانى ذات الخوف من الزحام ويرجعه لحادثة فى طفولته ، حين كادت الجماهير تسحقه عندما سقط فى مظاهـــرة تحت الأقدام (قصة : فى الزحـــام) .

مما سبق يتضح أن هذه القصص الثمان قد دارت فى فلك عالم أخلاقى، تجسم عليه وتحكمه اهتمامات البطل الذى لا يفكر الا فى ذاته .. انـــه

بطل رومانتيكى ، و « قد فضل الرومانتيكيون العاطفة على العقل ، كما فضلوا الأشياء المثالية والتطلع لها على الواقع »(٦) .

ولكن المتابع لانتاج ابو المعاطى ابو النجا يكتشف انه قد تجاوز هذه المرحلة ، وقصصه الأخيرة خير شاهد على ذلك .. ويصبح التعليل المحتمل ان قصص : بطاقة شخصية لرجل مجهول الهوية ، فى الزحام ، الانتقام ، الليل والنهار ، ونهاية اللعبة (وعددها خمس قصص) قد كتبها المؤلف فى فترات سابقة (ربما البدايات الأولى) ومما يرجح هذا الاحتمال البناء المتهافت المستوى لهذه القصص ، بالاضافة الى عدم توضيح الكاتب لتواريخ كتابة قصص المجموعة ، رغم أنه كان يوضح تواريخ كتابة قصصه فى مجموعاته السابقة ، وللمثال : مجموعة الوهم والحقيقة حيث اوضح تواريخ كتابة سبع قصص من تسع تشملها المجموعة.

أما قصتى « **آخر السهرة** » و « **الجميع يربحون الجائزة** » **فهما** تخرجان من فساد تطور الكاتب خلال بحثه عن شكل أدبى متميز ، ويصبحان مجرد قصتان تقليديتان تحكيان واقعة محددة ..

ويبقى بعد ذلك قصتى « الحدود » ، و « ذلك الوجه .. وتلك الرائحة » وهما ما سنعرض لهما بمزيد من التحليل .

قصة الحدود :

تحكى القصة بضمير المتكلم للراوى (وهو نفس الشكل الذى قدم به الكاتب كل قصص المجموعة باستثناء قصة « الليل والنهار » التى قدمها بضمير الغائب ــ المحايد) ، عندما يقرأ نعى وفاة الحاج صالح الخضر (من اعيان قرية الزهايرة التى كانت أيضا موطنا لرواية الكاتب « ضد مجهول ») ، كما يعمل الحاج أيضا « مساح » يقيس الأرض الزراعية عند البيع والشراء .. هكذا يستعيد الراوى ملامح قريته ، وفى الريف تبدو الدنيا ثابتة الملامح ، والأهالى ودعاء طيبون ، ثم يقدم الراوى تصنيفا للعنف فى الريف حيث يقسمه الى نوعين :

أولا : عنف الأعراس والموالد حيث لا يمكن لأحد ان يعرف على وجه اليقين من فعل ماذا ؟ .. عندما ينفلق الوحش الكامن فى أعماق الفلاحين لأتفه الأسباب ، ودائما تبدو المسافة شاسعة بين الأسباب الظاهرة للشجار والنتائج البشعة .

ثانيا : عنف حقيقى لا يخطىء هدفه بطله الحاج صالح الخضر حين كان يقيس الحقول ويختلف المشترى والبائع ، حين يكتشف مالك الأرض

الجديدة ان الحدود بين ارضه وارض الجيران قد تداخلت،فينفجر عنف حقيقى لا يهدأ ، حتى تأتى الحكومة لتعطى كل ذى حق حقه .

هكذا يستعيد اليوم الذى قتل فيه محروس المداح الذى اشترى الأرض الخراب التى تقع خلف منزل الشناوى ، بعد أن عرضت على الشناوى ورفض شراءها . بعد قياس الأرض اكتشف الحاج ان حائط منزل الشناوى يقع ضمن الأرض ، فهمس الحاج فى أذن محروس مرتين محذرا ، لكن محروس رفض تحذير الحاج . وبدأ الخلاف عندما رفض الشناوى شراء الأرض أو هدم الجدار ، عندئذ انتقل المؤلف ليصبح المتكلم محروس « كان يعرف مثل هذه اللحظات الصامته . وكانت العيون كلها تنظر اليه ، وتنتظر أن يغنى ، وابدا لم يخب رجاء هذه العيون المتطلعة المنتظرة » .

هكذا اندفع محروس يهدم الجدار فكانت نهايته ..

ويحاول الراوى أن يفهم ماحدث من الحاج صالح،ويشرح له «فىلحظة كهذه اللحظة التعسة ، حين نقيس الحدود يكون كل شىء واضحا ذلك الوضوح الأليم ، ويتواجه الظالم والمظلوم فى قاع يزيد من تعاسته وجود من يتفرج على هذه المواجهة ، انها لحظة لا يتحملها احد ولا يقدر على انقاذ الانسان منها سوى أن يموت ، أو يموت ظالمه » .

ويقرر الحاج بعد هذه الحادثة أن يترك هذه المهنة ، لكنه ظل لآخر لحظة يقيس الأرض .. عندئذ يصل الراوى القرية، ويفتقد الحاج صالح ويقدم واجب العزاء ..

ويتكون بناء هذه القصة الفنى من ثلاث اجزاء متتابعة هى :

(ا) موت الحاج وذهاب الراوى لقريته واستعادة جو القرية بتمهيد يفرش الأرضية للحدث الرئيسى ..

(ب) الحدث الرئيسى : عندما يتجسم بحدث موت محروس المغنى .

(جـ) الخاتمة وتتضمن تبرير مصرع محروس بواسطة الحاج صالح ، ثم وصول الراوى للقرية وتقديم واجب العزاء ..

وكان المفروض أن يمسك الكاتب بالحدث الرئيسى وهو موت محروس المغنى ، ويكثفه ويظهر فيه القوى المتصارعة بأطرافها المختلفة ، ويقوم بتنمية هذا الصراع وتصاعده حتى يصل الى ذروته بمصرع محروس ..

ان تجسيم هذا الموقف أو الحدث بتأثير قواه الفاعلة ، فيه اكتفاء فنى ، وبذلك يستغنى الكاتب عن التمهيد والتحليل فى البداية ، والشرح والتفسير وتبيان موقف الراوى وتعليقه الذى لا لزوم له على الحدث فى النهاية .. وهكذا يظهر انه « اذا لم تضغط العقدة بشكل قوى ، واذا لم يتم رسم الشخصيات بواسطة الحدث فان القصة القصيرة تنحل الى صورة للبيئة أو الوسط أو الى تصوير لحالة مزاجية أو الى تحليل

نفسى ، وهذا بالضبط ما حدث للقصة القصيرة عند الكثرة الغالبة من كتابها المحدثين »(٧) .

قصة : ذلك الوجه .. وتلك الرائحة :

هذه قصة رائعة بجميع المقاييس .. فمنذ بداية القصة يضعنا الكاتب مباشرة فى مواجهة الحدث الأساسى فيها فهو يبدأ بقوله « لا أدرى متى بدات اشم تلك الرائحة - . رائحة دخان ينبعث من شىء يحترق » .

ثم نكتشف ان الراوى — المتكلم هو الذى يشم الرائحة وحده ، اما زوجته فهى تعتقد أنه يتهرب بذلك من مناقشة معينة .. يهبط الراوى ويفحص سيارته ويتاكد من سلامتها ليحل محل قلقه الأول قلق شامل غامض . ويسرعان للمتجر قبل أن يغلق والرائحة تلاحقه . وحين يتركان السيارة يرى الدخان اكثر مما يشمه بينما زوجته منهمكة بتسوية فستانها ثم اشارت الى محل الشواء القريب ، لكنه غدى متأكدا من اختلاط الرائحة برائحة الضان المشوى .

بعد ان انتهت مشترياتهما وتقدمهما الحمال بها للسيارة . يشك ان هذا الحمال هو حسن ابو شفة الذى كان رجلا ناضجا فى القرية بينما كان هو طفلا .. وتذكر أن حسن يعرف هذه الرائحة جيدا حسين شم الراوى الرائحة ثم شاهد انتشار النار وحسن ابو شفه وفى يده المذراه التى يقلب بها القش . حين اشتدت النار جذبه حسن من يده واطلق البهائم . وانتهى الحريق فى القرية بعد ان التهم كل شىء .

لكن الحمال خذله وعاد للمتجر . بينما زوجته تعده بليلة منعشة فى كازينو الشاطىء الذهبى حيث يتعشيان على حسابها ويشاهدان عروضه المدهشة .

حين جاء النادل وراحت زوجته تنتقى الطعام ، أيقن أيضا أن هذا النادل هو الحمال وهو ابن حسن ابو شفة ..

ثم يعلن مدير الكازينو عن عرض مثير ، ويدعو الرواد للخروج للشرفة ، فالهدف تقديم تسلية مثيرة . سفينة تحترق فى البحر وركابها يقذفون بأنفسهم الى المياه طلبا للنجدة . انه مجرد عرض ، رغم تكاليفه الضخمة ..

« أيمكن أن يكون هذا العرض المثير هو مصدر تلك الرائحة ؟ » .. هذا ما أكدته زوجته . اما هو فغدى غير قادر على التفريق بين الحلم واليقظة . صرخات ركاب السفينة تغرق معهم . وحين دعاهم النادل للعشاء وهم يتفرجون . اندفع أمام الجميع الى قلب البحر فتلك كانت الحرية الوحيدة المتاحة له . وكان آخر ما سمعه بعد ما خاله صرخة زوجته ، هو صوت يرتفع فى الميكرفون :

— « لا تنزعجوا أيها السادة . فذلك ايضا جزء من العرض ! »

يتكون البناء الفنى للقصة من عدد من الخيوط :

(ا) الراوى واحساسه بالخطر الذى يتجسد ابتداء من رائحة شىء يحترق ، ويتصاعد هذا الاحساس عندما يكاد يوقن ان الحمال هو حسن ابو شفة الذى انقذه عندما كانت القرية تحترق ، ثم فى الكازينو يفاجأ ان ان التسلية فى الظلام هى مشاهدة عرض سفينة تحترق .. عبرها يمارس حريته ، ليتأكد هل ما يراه حلم ام حقيقة ، ليكتشف انه حقيقة وانهم يزيفون كل شىء ليحولوا المواطنين الى مجرد متفرجين .

(ب) الزوجة المشغولة بذاتها واهتماماتها ، لكنها تلتقى مع زوجهـا عند مشاهدة السفينة التى تحترق ، ولن تتأكد من صدق حدس زوجهـا الا عندما يعلن صوت فى الميكرفون أن هذا جزء من العرض .

(جـ) الواقـع الخارجى يبشره اللاهون بحياتهم الخاصـة ، دون ان يسأل اى منهم نفسه . ما هذه الرائحـة الغريبة ؟ وهل هنـاك ثمـة خطـأ ما ؟!

هذه الخيوط الثلاثة يضفرها الكاتب باقتدار ، ليتصاعد الحدث من خلالهم ويصل فى النهـاية الى ذروة المـأساة ..

عندئذ نستعيد كلمـات برتولد برخت :

« لا تقولوا هذا شىء طبيعى ..

حتى لا يستعصى شىء على التغيير والتبديل .. »

انها صيحة انذار فنية ، صاغها الكاتب باقتدار ، لننتبه الى ما نراه حولنـا ، ولا ننقـاد لمـا اصطلح عليه العرف أو المجتمع ، حتى لا نتحول الى مجـرد متفرجين .. بل يجب أن نحـكم مشاعرنا وحواسنا وتفكيرنا فيما نراه .. حتى لا ننخدع ، وحتى لا يستعصى شىء على التغيير والتبديل لمـا فيه صالح البشر فى النهاية .

الهوامش :

(١) الجميع يربحون الجائزة ابو المعاطى ابو النجـا سلسلة مختارات فصـول ـ العدد ٣ ـ ابريل ١٩٨٤ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب .

(٢) الجميع يربحون الجائزة ص ٩٥

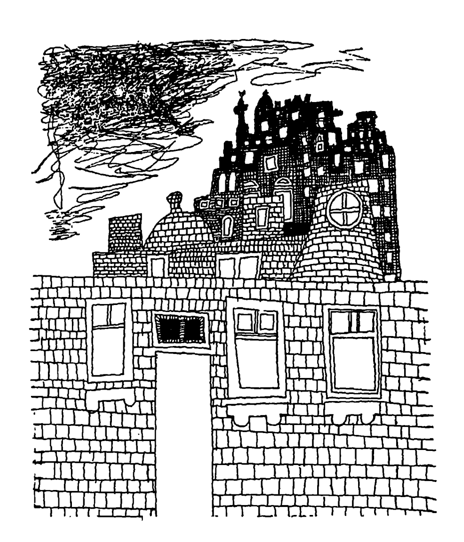
(٣) الجميع يربحون الجائزة ص ٢٢

(٤) الوهم والحقيقة ـ ص ٧٥ ابو المعـاطى ابو النجا قصـة « الصواب والخطأ » سلسلة قصص مختارة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤

(٥) راوية ضد مجهول ص ٣٢ ابو المعـاطى ابو النجـا روايات الهـلال العدد ٣١٢ ديسمبر ١٩٧٤ ـ مؤسسة « دار الهـلال » .

(٦) الرومانتيكية فى الادب الانجليزى ترجمة عبد الوهاب محمد المسيرى ومحمد على زيد سلسلة الالف كتاب (٥١٥) الناشر مؤسسة سجل العرب ١٩٦٤

(٧) دراسات فى الواقعية الاوربية ـ جورج لوكاتش .
ترجمة امير اسكندر ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢



فصل من رواية

سنوات الغضب

ابراهيم الحسينى

— ١ —

منذ سنوات عديدة بعيدة ، فى ليلة سوداء حالكة الظلمة وغبراء ، كانت الكلاب تهز ذيولها ، وتركض فى الحوارى المبللة بماء المطر الذى هطل طوال النهار على فترات متقطعة ، والنباح كان يعلو ويشتد .

بهتيم قرية صغيرة ، مكونة من خمسين دار طينيـــة وخمسين أسرة — يعرفون بعضهم بعضا وتربطهم صلات القربى والمصاهرة من ناحيـــة الأم أو الأب — هاجعين متعبين فى بيوتهم الباردة ، يرتجفون من تيارات

الهواء الشديدة المتلاحقة ، والريح التى كانت تعـوى وتصفر وتضرب القبور ــ جنوب القرية ــ أمام دار الشيخ عثمان ، وسط المزارع والبرك والمستنقعات التى نما على حوافها الشوك والبـوص وطحالب الشـط ونباتات اللوف والصبار .

ضاق الحاج مصطفى عثمان ــ الذى زار قبر الرسول وطاف حول الكعبة بيت الله وشرب من ماء زمزم وذبح الذبائح من الخرفان والأبقار الثقيلة ورمى ابليس بالزلط الصغير وصعد وهبط جبل عرفات سبع مرات ــ برحم أمه ، تمرد وقرر أن يخرج من ظلمـات الرحم الى نور الدنيا ــ، رفسها فى بطنها المتكورة بموارأة أظافر القدمين . هبت أمه من نومها تشعر بآلام حادة تكاد تفتك بها ، ظلت تطلق أصوات استغاثة قوية عاليـة ومرتاعة ، كادت توقظ أهل القرى والعزب المجاورة ، جعلت الشيخ عثمان يكف عن شخيره ، ويقفز من فوق الفرن خائفا مرتعدا ، كمن لسعته النار فى اليته ، يجرى ويدور فى الوحل وسط العتمة ــ يدعك عينيه بابهاميه ــ حافى القدمين ، عارى الراس ، بسرواله الواسع القصير حتى الركبة ، والصديرى المفكوك الأزرار . يطرق الأبواب ، يدق بكفه الغليظة دور أقاربه أبناء الأعمام والعمات والأخوال والخالات ، يقول :

ــ الحقونى يا ناس مراتى بينها حاتولد الليلادى .

ــ قوام يابت أنت وهى خالتك رسمية تعبانة قوى .

بعد لحظات لا يعلم أحدكم طـالت أو قصرت ؟ عاد الشيخ عثمان يصحبه عدد من أقاربه ومعهم عايدة زيدان ولادة القرية . وكانت لحيته الطويلة السوداء تهتز ، لسانه يكاد يخرج من فمه ، صدره يعلو ويهبط، عيونه تترقب النسوان وهن يرحن ويجئن مهرولات فى سـاحة الدار ، يدخلن ويخرجن من الحجرة المنبعث منها صراخ وأنين زوجته . وكانت المصابيح الجاز قد أضيئت واشتعلت فى دور كل أقاربه ميان ناكوا من قريب أو من بعيد .

قال الراوى يا سادة ياكرام :

فى تلك الليلة يا سادة يا مستمعين : وكان الزمان غير هذا الزمان، والآوان غير هذا الآوان ، حام القمر فى السماء مخنوقا يطل على الحـاج مصطفى عثمان ينزلق عاريا لا يملك مليما أبيض ولا مليما أسود ، من فرج أمه رسمية ، ينشح نشيجا واهنا ، يردد صرخات قصيرة رفيعة متقطعة. تلقفته عايدة زيدان بين يديها ، وللتو نخسست ما بين فخذيه ــ وعيون النساء تترقبها ــ رقعت زغرودة عالية ملأت الدار بالزغاريد والتصفيق والرقص والبهجة ، قالت :

ــ ولد يانسوان .. ولد !!

ربطت الخيط حول السرة ، قطعت الخلاص ، غسلة ونظفته من الدم بالماء الدافىء الذى غلى على حطب الكانون قبل أن تعرف هـــذه القرية الوابور او البوتجاز ، كحلت العيون وموضع الحاجبين والراس ، لفته ودثرته فى قطعة مقاش بيضاء منقوشة ومزينة بالورود ، وضعتـــه برفق فوق الفرن بجوار أمه التى كادت تغيب عن الوعى ، قالت :

ــ اطمن ياختى ولد .. حمد الله ع السلامة يارسمية .. يتربى فى عزك يابنتى !!

خرجت من القاعة ــ النسوان خلفها تتدافع ، الزغاريد تعلو ترتفع وترج الدار ــ مهرولة الى الشيخ عثمان ، حيث يقعد فى ركن من المندرة ــ حوله الرجال يتثائبون ــ يدعو الله يستعطفه ويتلو أسمائه الحسنى، بينما حبات مسحبته تتدلى من بين اصابعه واحدة تلو الأخرى ، قالت :

ــ ولد يا شيخ عثمان .. ولد !!

تنهد الشيخ عثمان ، تهلل وجهه ، انفرج فمه عن بســـمة خفيفة ، قال :

ــ خير وبركة ياولية .. خير وبركة

نهض الحاضرون يشدون على يده ، يهنئونه ويباركون له ، يدسون النتوط من القروش والملاليم النحاســـية فى يد الولادة .. وينصرفون ؛ وهو يرفع يديه الى السماء ، يحمد الله ويشكر فضله على أن اناله ما اراد ثم توجه الى حيث ترقد زوجته متعبة ومكدودة ، والفـــرحة تكاد تشق صدره رغم هيئة الجد والوقار وقناع الصدامة واللامبـــالاة الذى البســه وجهه ، قال :

ــ شدى حيلك يارسمية .. حمد الله ع السلامة .

قالت رسمية مصطفى يا شيخ عثمان .

ارتدى الجبة والقفطان على جسمه ، لف العمامة الكبيرة البيضاء وتلامس قلبه حلوة مثل حبات السكر ، تذكر وغصة خفيفة فى الحلق : حول راسه ، وبينما الزغاريد كانت تلعلع فى الدار ، تبدو وحشة الليـــل ان امامه اربعين يوما عمياء ، لن يقترب خلالها من زوجته أم مصطفى ؛ قال لنفسه : بس لوماكنش الاربعين يوم السود دول !! وسار الى جامع القرية حيث الفجر على وشك الانبلاج .

- ٢ -

طوى الشيخ عثمان سجادة الصلاة التى جاء له بها صديقه الحاج والى من بلاد الحجاز بعد أن رأى بعينيه وقبل بشفتيه قبر رسول الله ، وبأليه شـديدة تناول المسبحة من الرف ، اخـذ يتلو فى سره التسابيح الثلاث « سبحان الله .. الله أكبر .. ولله الحمد » بينما نظراته تدور على الرفوف شارد الذهن فى البضائع التى نقصت والبضائع التى نفذت، ثم عد ٢٤٣ قرشا وسـبعة مليمات غلة اليوم من البيع والشراء ، قائـل لنفسه : القرشين دول على القرشـين اللى فى الدار ، الواحد يركب حمارته وينزل الحسين يصلى الجمعة هناك ويشـترى شوية البضايع الناقصـة .

كان الليل قد هبط ، ولف القرية فى عباءته السوداء ، عندما سمع ــ وهو فى مكانه هنا بلدكان ــ الشيخ شحاته بأعلى مافى حنجرته يؤذن من فوق مئذنة جامع القرية لصلاة العشاء ، اطفـأ ضوء الكلوب الذى كان يجمع حوله الناموس وبعض الحشرات الطائرة الأخرى ، اغلق الدكان بالضبة والمفتاح .

كانت « الرجل » قد خفت وتكاد تنقطع من ساحة السوق لولا بعض الرجال الذين ينحدرون فى صمت الى الجامع الذى دخـله الآن الشيخ عثمان يطوح مسبحته ذات اليمين واليسار يلفها على سبابة يده اليمنى.

تنحنح ، سعل سعلة خفيفة وهو يدفع باب الدار ، الهدف منها كان اعلان مقدمه وحضوره الى أهل بيته . استقبلته رسمية باللمبة الصاروخ التى تتراقص وتدخن دخانا كثيفـا ، تناولت العمـامة والجبة من على جسمه ، علقتهما فى مسمار مثبت بالحائط . لم ذيل القفطان بين فخذيه، قعد على الحصيرة ، يتأمل أرداف زوجته ، أثناء انحنائها ، تحمل اليـه طبلية الطعام ، وهو يشعر بالسأم والملل منها ، قال لنفسه : رسمية من يوم ما ولدت مصطفى بقت مهملة فى نفسها وما عادتش تهتم باى حاجـة غير ابنها . طافت بذهنه أماره أخت الحـاج والى ، تلك البنت الحلوة « المفندرة » الطويلة البيضاء المدملجة ، قال لنفسه : الحـاج والى لن يمـارض فى زواجى منها وسـوف ينقل الى ادارة العشرة فدادين التى ورثتهم عن ابيها ، فهو مزاوج وعلى ذمته ثلاث نسوان ويعلم ان الله قد حلل للرجل اربع نسوان ، وهو رجل طيب حج بيت الله يصـلى الوقت بوقته ولن يقف ضد ارادة الله ومشيئته .

بعد سنوات طويلة قال الحاج مصطفى عثمان من نفس هذا المكان لزوجته الأولى وبنت عمه روحية : انه سيدخل على صفية بنت الحاج عبد العال يوم الخميس المقبل .. فسقطت مشلولة .

اعدت رسمية الطعام على الطبلية . اقترب الشيخ عثمان ، وجاء على الأرز والملوخية وطبق الشبورية وصدر الدجاجة ، بينما ظلت هى قاعدة على بعد خطوتين او ثلاث امام المنقد ، ترقب الشاى ، وتدهن ثديها بالمر والصبار ، لتضع حدا لاستمرار الحاج مصطفى فى الرضاعة من ثديها ، رغم انه صار يدب بقدميه على الأرض ، ويخرج للعب مع الأولاد امام الدار. ازاح الشيخ عثمان الطبلية ، قال وفمه يمتلأ بالطعام :

ـ الحمد لله .. اللهم ماديمها نعمة واحفظها من الزوال ..

لعق اصابعه بلسانه ، شرب من القلة ، تجشأه وانتزع شطاية من الحصيرة ، يسلك بها اسنانه ، الى أن جاءت له رسمية بالطشت والابريق النحاسى يغسل يديه وفمه . عادت وجلست امام الطبلية لتأكل وتقرقض ما تخلف من الشيخ عثمان ، عندما خرج الحاج مصطفى عثمان من القاعة، يبكى ويثأثأ كلاما لم يفهمه ابوه ، قال :

ـ شوفى الواد عاوز ايه يا أم مصطفى .

زفرت ونهضت ، قالت :

ـ انت ياواد مش مهنينى على حاجة ابدا .

انات طفلها فى حجرها ، اخرجت ثديها من شق فى صدر الجلابية السوداء ، اشرأب الحاج مصطفى عثمان براسه ، التقط بمص حلمة الثدى البينة المدهونة بالمر والصبار ، فصرخ صرخة عالية رجت الدار . ولم يعد يقترب من ثديها بعد ذلك ابدا .

ـ ٣ ـ

وقف الحاج مصطفى عثمان يشب على أطراف قدميه ، يطل براسه من النافذة . الشمس كانت ساطعة وملتهبة . قال :
ـ يا شمس يا شموسة خدى سنة الجاموسة وهاتى سنة العروسة .
طوح يده يرمى السنة التى خلعها من بين اسنانه منذ لحظات قصيرة .

- ٤ -

كان الأولاد يهزون اجسامهم هزا خفيفا منتظما وهم يرتلون سورة الكوثر ، حين اشار لهم الشيخ رشدى بالسكوت ، حل الصمت المرتعش بهمس الأولاد ، نهض من فوق الأريكة ، يرحب بالشيخ عثمان . عندما طرق باب الكتاب وسعل سعلته الخفيفة ، قال لنفسه ، اسعد ياشيخ رشدى هاهى الخلطة الجهنمية تسعى اليك على قدميها ، وسوف تكون الليلة مى تلك الليالى التى لا تنسى بل تظل تفاصيلها بشحمها ولحمها علامات على طريق العمر .

بعد عمر طويل يتجاوز نصيف القرن ، كان الشيخ رشدى ، وهو عجوز متهدم ابيض شعر الراس واللحيـة لا يقو على الحركة ، يقص على احفاده تفاصيل ذلك اليوم بحذافيرها

قلت : اهلا اهلا خطوة عزيزة ياشيخ عثمان

وفتحت ذراعى اعانقه واضمه الى صدرى ، وتبادلت معه القبلات واحتكاك الخدود واللحيتين .

قال : قصدتك فى خدمة عزيزة يا شيخ رشدى

حينذاك تأملت الحاج مصطفى عثمان يا أولاد ، يقف خلف والده ، حافى القدمين ، ينظر فى الأرض ، يهز اللوح الصـاج المعلق بالدوبارة فى رقبته ، قلت :

ـ طلباتك يا شيخ عثمان انت تأمر وانا أنفذ .

جذب ولده من يده ، عبث بأصابعه فى شعره القصير ، قال :

ـ اود ان يفك مصطفى الخط ويحفظ كتاب الله العزيز حتى لا يفسده الأولاد يا شيخ رشدى وسيكون لك عند الله جزاء عظيما .
عندها قلت لنفسى : حان وقتك يا شيخ رشـدى ولا داعى للانتظار ، فالطريق مفروش امامك ، وعليك أن تصوب على هدفك مباشرة . قلت:

ـ دعنا من هذا الأمر يا رجل هو سهل وهين وستنال كا ما تريد باذن الله .

قال :
ـ هات ماوراءك يا رجل ولا داع للف والدوران حينذاك كنت افكر وانا فى حيرة من امرى ، استحضر نسـوانى اقارن بين محاسن هذه او تلك ، واقول لنفسى : عند من نسوانك سوف تبات الليلة ياشـيخ رشدى قلت :

ـ ما هى اخبار الخلطة الجهنمية التى تشعل النار فى الأجساد يا شيخ عثمان .

قال الراوى يا سادة يا مستعين :

فى تلك الليلة مر الشيخ رشدى قبل صلاة العشاء على دكان الشيخ عثمان ، تناول منه قرطاسا به الخلطة الجهنمية التى وعده بها . وشهد قمر تلك الليلة يا سادة يا كرام : الشيخ رشدى وهو يدور كالثور فى القرية حتى مطلع الفجر ، ينتقل من دار الى دار ، يزار ويجأر بالشكوى ، وما من زوجة من زوجاته الأربع قادرة على اطفاء وهج وحرارة النار التى اشتعلت فى جسده .

ـ ٥ ـ

ليلة الجمعة : ليلة مقدسة ينتظرها الرجال والنساء والأولاد من سكان بهتيم على احر من الجمر ، تذبح الذبائح من الطيور والأغنام والماعز ، يتصاعد فى الجو بخار اللحوم والخضار والشوربة ، تتزين النساء بالكحل والنتف وحمرة الخجل ، تضاء الكلوبات فى مقام سيدى الأعسر وسط القبور ، يأتى المغنى والمنشديون عصارى ذلك اليوم بالطبول والدفوف والمزامير على ركائبهم من الحمير ، تخرج القرية ـ بعد عودتهم من الغيطان واسواق المدينة المجاورة مبكرين ـ لاستقبالهم بالتحيات والأشواق والفرح والبهجة ، يدعونهم لتناول غداء يوم الخميس الذى دائما ما يكون من اللحوم السمينة أو الظفر ، وهم يمتلئون حماسا لسماع ذلك المغنى مداح الله والرسول وراوى قصص الأنبياء والمرسلينوبطولات العرب الأقدمين .

بعد ذلك بسنوات قليلة جاء ذلك المغنى يحمل الى القرية نبأ نفى سعد باشا ، فوقف الشيخ عثمان فى ساحة القرية يهدأ ثائرة الرجال ، ويتهم سعد باشا بقلة الذوق والأدب والاساءة الى اولاد العرب فى اعز ماالديهم من الشهامة والمروءة والكرم ، حين طالب ضيوفنا نزلوا علينا بالرحيل من ديارنا !! ازاحة الرجال من طريقهم ، ودقوا بأقدامهم الثائرة ذلك الطريق الترابى ـ وهم يحملون الفؤوس والعصى ـ الموصل الى عاصمة البلاد التى كانت تمتلأ حينذاك بالمظاهرات وصوت الرصاص وجثث الشهداء .

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة واعداد : احمد الخميسى

صدرت الطبعة الاولى منه عام١٩٧٤ عندار «بروسفيشينيا» — موسكو .

وضعه : تيموفييف ، تورابيف .

ترجمة واعداد : احمد الخميسى .

(لم يتم ترتيب الكلمات على حسب حروفها الهجائية الاصلية ، نظرا لعدم الانتهاء من ترجمة واعداد القاموس باكمله) .

هذا القاموس هو الاول من نوعه فى اللغة الروسية ، وقد قام بوضعه اثنان من اشهر أساتذة النقد الادبى ونظرية الادب هما : تيموفييف ، تورابيف . ويقع القاموس فى خمسمائة صفحة من القطع المتوسطة ، ويشتمل على شرح وتعريف اكثر من ستمائة مصطلح نظرى فى مجال الادب ونظريته ، وقد راعى واضعاه ضرورة تجنب المصطلحات والمدارس والتيارات المحلية ، فاشتمل على المصطلحات والمدارس والتيارات التى تعارف عليها النقد والادب فى العالم ، مهملا ما لم يدخل فى نطاق حركة النقد العامة .

ولا يغنى القاموس عن الموسوعات الادبية الكبرى ، انما يشكل بايجازه دليلا وافيا الى الادب والنقد ، ويركز فى شرحه للمصطلحات على الناحية النظرية اكثر من الناحية التاريخية .

ويمكن لمثل هذا القاموس أن يلعب دورا هاما بالنسبة لدارسى الادب فى المعاهد والكليات المتخصصة ، وبالنسبة لحركة النقد التى تفتقد لغة موضوعية ، الامر الذى يؤدى الى تضارب المفاهيم فنجد ان كل ناقد على حدة يستخدم تلك المصطلحاتحسب ما يفهمها هو فتطرب ، متقاربة ومتباعدة، مصطلحات من نوع « المنهج الابداعى » ، « الرؤية الابداعية » ، « اسلوب الكاتب » ، « لغة الكاتب » .

ولا شك أن القاموس يقدم خدمة فكرية هامةللادباء الشبان والمهتمين بالادب اذ يساعدهم فى التعرف الى مختلف الاتجاهات والمدارس وأبرز الاعمال التى تمثل تلك المدارس الادبية .

هذا وتنشر « ادب ونقد » تباعا اهم هذه المصطلحات .

طليعية

اصل المصطلح من الكلمة الفرنسية *Avantgarde* وتعنى الصف الامامى ، ويشمل هذا المصطلح مختلف ابداع

الكتاب الطليعيين الذين عرفوا بأنهم اصحاب نزعة واتجاهات يسارية في الادب والفن في القرن العشرين . وتندرج الحركة التعبيرية التي ظهرت في ألمانيا وكذلك حركة النزعة الشاعرية بتشيكوسلوفاكيا تحت هذا المصطلح . فاذا رجعنا الى الاصل لوجدنا ان ظهور « الاتجاهات اليسارية » في الادب والفن ارتبط اساسا بمرحلة الحرب العالمية الاولى (١٩١٤ — ١٩١٨) ، وبدايات تفاقم أزمة الانظمة الاجتماعية في أوروبا . هكذا اخذت تعم وتمتد موجات الاحتجاج ضد الحرب وان كان احتجاجا عاما ومبهما، وترافق ذلك مع الاحتجاج على ضيق افق ونفاق الحياة الاجتماعية في أوروبا التي أعلت من القيم المادية على حساب الانسان . وامتد رفض نمط الحياة الى رفض أشكال التعبير الفنية ، وادى ببعض الكتاب والفنانين الى رفض ونبذ المنهج الواقعي فترتب على ذلك ان قام الكتاب والفنانون بعملية تركيز قصوى على « الشكل الفني » ، هكذا سعى السرياليون الفرنسيون الى تقويض « علم الكلام » ، و « علم النحو » وخلق لغة جديدة . وبالرغم من ذلك فان الكتاب الطليعيين قد تميزوا عن فناني « أواخر القرن » وممثلي نظرية « الفن للفن » بحماسهم لقضايا بلادهم ومجتمعاتهم الملحة .

شكلت الطليعية مرحلة مبكرة من انتاج العديد من كبار شعراء وأدباء القرن العشرين مثل بول ايلوار ، وناظم حكمت ، وبابلو نيرودا ، لكن الكثيرين من هؤلاء الكتاب قد تجاوزوا هذه المرحلة فيما بعد. وفي العشرينات ارتبط المسرح بأفكار الطليعيين ، ويمكن ملاحظة ذلك في الطرق المسرحية عند بريخت وفي مسرح بيسكاتور في المانيا ، ومسرح مير خولد في روسيا .

وفي الاعوام التي أعقبت ١٩٥٦ تضاعف الاهتمام من جديد بالطليعية وذلك حين سادت وتغلبت في النقد النظرة التي رأت أن أدب القرن التاسع عشر الواقعي هو وحده الجدير بأن يشكل المرجع الخصب للادب الحديث . ولقد قامت الاشكال الفنية والطرق التي ابتدعتها « الطليعية » في العشرينات بدور هام في الفن والادب ، لكن محاولة نقل وبعث هذه الطرق نقلا ميكانيكيا في وقتنا ، دون النظر الى اختلاف الظروف ، تعد محاولة مستحيلة ، الا اذا اكتفينا بتقليد ما تركته لنا الطليعية .

أخيرا ، فان تقييم «الطليعية» بصورة صحيحة غير ممكن دون نظرة موضوعية لدورها المحدد في الحركة الادبية والثقافية في كل بلد وحسب ظروفه .

فصل مسرحي

اصل الكلمة في اللاتينية Actus وتعني فعل ، حركة ، سلوك . الفصل — أحد الاجزاء التي تنقسم اليها المسرحية . واذا عدنا الى المآسي اليونانية والرومانية ، والى مآسي وليم شكسبير والمؤلفين الكلاسيكيين والرومانسيين لوجدنا ان المسرحية لديهم تنقسم الى خمسة فصول . فيما بعد اخذت تظهر المسرحيات ذات الاربعة والثلاثة فصول ، كما هو الحال عند ابسن وتشيخوف في مسرح القرن التاسع عشر، بينما اخذت تقل بالتدريج مسرحية الفصول الخمسة .

تنتشر الآن المسرحية المؤلفة من فصلين فقط ، كما اصبح من الشائع استخدام كلمة « جزء » بدلا من فصل ، كما في مسرحية « المحطة الاخيرة » تاليف : أ.م. ريمارك،وكذلك مسرحية « في يوم العرس » تاليف روزوف . واستخدام الفصل الواحد على نطاق واسع في « الفودفيل » ، والاعمال الدرامية والكوميدية صغيرة الحجم التي تقع في مشهد أو منظر واحد .

ولقد الح كثير من كتاب القرن العشرين على فكرة أن المسرحية ذات الفصول الثلاثة (بحكم طولها ووحداوية كل فصل) تقف عائقا امام تصوير الواقع المعاصر بديناميكية وتعقده وسرعة ايقاعه ، لذلك دعوا الى استبدال « المسرحية متعددة الفصول » بـ « المسرحية متعددة المشاهد » وظهرت بالفعل مسرحيات من هذا النوع مثل « انسان طيب سيزوانا »

تاليف برخت وتقع في عشرة مشاهد وستة فصول اضافية واستهلال وخاتمة . كذلك مسرحية « الارستقراطيون » تاليف ن. بوجدين وتقع فيخمسة وعشرين مشهدا . ولا شك ان عملية تبديل المشاهد بكثرة يتيح الفرصة لرسم بانوراما أو منظر تاريخي شامل متعدد الالوان والظلال »

طبعة اكاديمية

الطبعة الاكاديمية هي ارقى الاشكال التي تطبع بها اعمال كاتب ما ، وتكون مصحوبة بالدراسات النقدية التي تلقي الضوء على أعمال الكاتب ودوره وموقعه من مشكلات وقضايا عصره ، وتضم الطبع سيرة حياة الكاتب المقصود . ولابد للطبعة الاكاديمية ان تحتوي على كل تراث الكاتب بشروح كافية وتضم كذلك النصوص الاصلية لتلك الاعمال ، وتتسع لتصوير علمي ودقيق لمختلف مواقف الحركة النقدية المعاصرة من اعمال وابداع الكاتب . وتسهل مثل هذه الطبعة عمل الناقد والدارس ، ومن المؤسف اننا لا نعرف مثل هذه الطبعات في عالمنا العربي فيصبح على القارىء أو الناقد — اذا اراد الالمام باعمال كاتب عربي — ان يبحث عن الاعمال الموزعة هنا وهناك ، ثم يبحث عن سيرة حياة الكاتب ، ثم موقف النقد منه .

اشكال الفن

يسعى الفن لادراك الواقع المحيط بالانسان ، بل والانسان نفسه . وتتعدد الاشكال الفنية ، فهناك الموسيقى ، الرواية ، وفن النحت ، الى آخر هذه الاشكال التي تتميز عن بعضها البعض . فكيف لنا ان نقسم هذه الاشكال الفنية ؟ وعلى اي اساس ؟ فاذا كان السعي لادراك الواقع من الناحية النظرية — هو القاسم المشترك بين الاشكال الفنية ، فيما يتميز كل شكل عن الآخر ؟ .

يتميز كل شكل فني عن الآخر من ثلاث زوايا ، الاولى هي موضوع الشكل الفني المعين : ويتميز كل شكل بموضوعه الخاص المحدد وبمضمونه (بالمعنى العام لكلمة مضمون) فاذا نظرنا الى الادب (الشعر، الرواية ، المسرح) فسنجد ان موضوعه هو اعادة خلق جانب من النشاط الانساني ، فيقوم الشعر بالتعبير عن الحالات والامزجة النفسية عند الفرد ، بينما تتولى الرواية وصف حياة الانسان في علاقته بالآخرين ، وينهض المسرح بمهمة وصف الحياة الانسانية في الحركة . ان موضوع الشكل الفني فاصل هام بين الاشكال الفنية ، ولذلك من المستحيل ان يجد القارىء رواية كاملة مخصصة لوصف مزاج أحد الافراد ، فهذا موضوع الشعر . واذا نحن اتجهنا الى فن الرسم وفن النحت فسنجد ان موضوع الرسام او النحات الاساسي هو اعادة خلق اشكل الانساني ، فلا يمكن للنحات ان يقوم بالتعبير عن الانسان في حركته ، فتلك هي مهمة وموضوع المسرح . ان الاشكال الفنية تتعدد وتختلف بتعدد واختلاف الحالات الانسانية ، اي بتعدد واختلاف الموضوع نفسه . ومن ثم فان هذه الاشكال مجتمعة ، ترسم صورة عامة لانسان عصر معين: مزاجه النفسي ، وتفاصيل حياته ، حركته ، وشكله .

الزاوية الثانية هي طريقة ادراك الشكل الفني للواقع :

تنقسم الفنون حسب طريقة ادراكها للواقع الى فنون تعبيرية وفنون جميلة .

تندرج — تحت مفهوم الفنون التعبيرية — كل الاشكال الفنية التي لم تستلهم نماذجها من الطبيعة والواقع مباشرة . واذا كان الرسام يعيد خلق التفاحة التي رآها في لوحة فنية ، كما ان النحات يجسد بالحجر جسم الانسان الذي رآه ، فمن اين للموسيقى ذلك النغم المتسق المنسجم المعزوف في السيمفونية او حتى الاغنية؟. ان الفنون التي لا تحاكي الواقع وانما تعبر عنه تسمى بالفنون التعبيرية وهي فن الموسيقى ، والمعمار ، والزخرفة . بينما يطلق على فن النحت والرسم والتمثيل الفنون الجميلة ، فكلها تعتمد بالدرجة الاولى على

محاكاة نمـاذج فى الواقـع والطبيعة . وجدير بالذكر ان الفنون ـ بشكل عام ـ ذات طابع مركب يتضافر فيه الجانب التعبيرى والجمـالى ، وكـل المسالة أن احد هذين الجانبين يتصدر العمل ويضفى عليـه الطابع الاساسى وبنـاء عليه ينضوى العمل تحت مفهـوم « الفنـون التعبيرية » أو « الجمـالية » وهكذا يعـد المسرح من الفنون التعبيرية (فلم يكن المسرح موجودا فى الطبيعة او الواقع ليحاكيـه الفنان) بينما « الاوبرا » و « البـاليه » من الفنون الجميلة .

وفى مجـال الادب يمكننا ان نقـول ان « التعبيرية » هى السـمة الرئيسية للشـعر الغنائى ، بينما « الجمالية » سمة الادب الروائى ، الذى يقوم فى الاساس على محاكاة حياة الانسان .

الزاوية الثالثة هى طبيعة المـادة التى يتشكل منها التشـكل الفنى :

بهذا المعيار تنقسم الفنون الى : (فنون مكانية ـ نسبة الى المكان) ، (فنون زمانية نسبة الى الزمن) .

فى مجال الفنون المكانية سنجد الفنون التى يقوم عنصر المكان فيها بالدور الاساسى ، مثـل فن النحت ، الرسم ، المنينمات، المعمار وتتبعه الفنون التطبيقية والزخرفيـة كعناصر مستقلة نسبيا .

ولتميز الفنـون المكانية باعتمادها على مادة ما ، اما أن تكون هـذه المـادة ذات سطح محدد (كما فى لوحـة الرسم) أو ذات حجم محـدد (كما فى التماثيل) وفى الحالتين فانها مادة صلبة .

فى مجـال الفنون الزمانية سنجد الموسيقى ، الرقص ، التمثيل الصامت ، وكلهـا تقـوم بالتعبير عن الواقع بالاعتماد على الاداء الانسانى الحى لفترة محددة من الزمن .

اخيرا يبقى فن السينما وفن المسرح وهما من الفنون المركبة التى تجمع بين خصائص الزمان والمكان فى وحدة واحدة ، وعلى سبيل المثال يؤلف العمـل المسرحى بين التمثيـل (اداء انسانى لفترة محددة ـ الزمان) والمشهد (المـكان) ، أى ان المسرحيـة تجمع بين عنصرى الزمان والمكان . وكذلك فن السينما .

وجـدير بالذكر ان البعض يضعون الادب ـ احيـانا ـ فى مصاف الفنـون الزمانية ، والصحيح ان لفن الكلمـة قسما خاصا به ، سنتحدث عنه فى مكانه .

حوار مع الكاتب الجزائرى

كاتب ياسين

حــول الثقافة العمالية والمسرح الجزائرى

حوار اجراه : جاك السالندرا
ترجمة : عايدة لطفى

تشبه اعمال كاتب ياسين رحم الأم الذى يتحد فيــه ماضى الجــزائر بحاضرها .. ان رواياته وقصائده ومسرحياته وقصصه ومقالاته ومحاضراته واحاديثهتعبر كلها بشراسة عنالروح المقاومة لأمة وقعتعبر التاريخ فريسة لنزاع مزدوج يتمثل من ناحية فى الصراع القائم بين شــعب الجزائر وبين النظام الاستعمارى ومن ناحية اخرى بين التناقض القــائم بين اشــتراكية الدولة الحاكمة وبين راســمالية تفكير الســلطة التنفيذية المتمثلة فى تسلط موظفى الدولــة .

امتازت اعمال كاتب ياسين خلال الاحتلال الفرنسى وبعده بامتزاج نضال الشعب الجزائرى بحب الكاتب لنجمة(نجمة هو اسم بطلة روايةلكاتب ياسين يتكرر فى معظم اعماله) وتبدأ ملحمة الحب والحرب فى مايو ١٩٤٥ حين سجن كاتب ياسين فى سن السادس عشر اثر اشتراكة فى المظاهرات الوطنية وادرك حينذاك اعز واغلى شيئين فى حياته : الشعر والثورة . وعلى مدى عشرين عاما من ١٩٥٠ ــ ١٩٧٠ هام غريبا فى عالمه ، منتقلا من عمل الى آخر : من الصحافة الى المرافىء ، الى الحقــول ، الى الحــرف اليدوية فكان المهاجر الدائم الذى لم ينقطع ابدا طوال الرحلة عن الكتابة عن قصة حبه الكبير ، قصة الأسلاف وتاريخ وطنه فكانت كتابته بمثابة قرقعة السيوف والخناجر ،.واستخدام الفرنسية فى كتابته خارجا بها عن المالوف ، جاعلا منها اداة قتال ضد الاستعمار الذى جعل منه هو والشعب الجزائرى ابنــاء غير شرعيين لفرنسا .

وبعد عودته النهائية من فرنسا عام ١٩٧٠ ، واصل اعماله فى الجزائر الشــاعر ضد اعداء الثورة الذين ســعوا وراء منفعتهم الخاصــة على حســاب الشــعب .

وبعد عودته النهائية من فرنسا عام ١٩٧٠ ، واصل اعماله فى الجزائر بين الذين سلبهم ثوار الصالونات والاخوان المسلمون انتصارهم على الامبريالية الفرنسية . ومن هنا بدا الكاتب يطرح خلال اعماله القضايا الأساسية فى الوطن العربى مثل : الهجرة ، فلسطين ، الصحراء الغربية ... الخ .

ان اعمال كاتب ياسين هى مدرسة قائمة بذاتها تستند الى الماضى العريق لكفاح شعب الجزائر وهى فى الوقت ذاته صورة للحاضر المشرف الذى يحمل فى طياته بذور المستقبل المشرف .

ان تبنى كاتب ياسين للافكار الثورية الأصيلة هو بمثابة المصدر الحى الذى تنهل منه الأجيال الجديدة ، ان لغته المسرحية المباشرة يدركها العامة بسهولة وتدعو الشعب الجزائرى لمكافحة الرجعية بروح ثورية . حقا ان عهد حب نجمة المشبوب كان جميلا ولكنه مضى وانقضى . وقد التقى جاك الساندرا بكاتب ياسين واجرى معه هذا الحديث فى الجزائر وسط فرقته الكوميدية .

كيف انتقلت من كتابة الرواية الى الكتابة المسرحية ومن اللغة الفرنسية الى العربية الدارجة ؟

ليس هناك فى الواقع فجوة بين الرواية والمسرح ، انها وسيلتا تعبير ويتوقف الاختيار على اللحظة والظروف التى نعيشها ومن هنا يميل الاديب الى كتابة الرواية او المسرحية او الاثنين معا ، وعلى سبيل المثال لقد كتبت فى نفس الوقت مسرحية « الجثة المطوقه » ورواية « نجمة » وانتهيت منهما حوالى ١٩٥٢ — ١٩٥٣ .

هل تختلف تبعا لذلك نوعية الجمهور ؟

نعم ، لكن الكاتب لا يعير اهتماما لهذه الأمور فى البداية ثم يدرك الأمر متاخرا بعد مواجهة الصعوبات فى نشر الرواية او فى عرض المسرحية .

استعمال اللغة الفرنسية فى كتاباتك ، هل كان من أسباب اوجه الاختلاف ؟

ان الكتابة بالفرنسية تعنى مخاطبة جمهور فرنسى او جمهور يتكلم الفرنسية ، فالاخر لا يتعلق اذن بالشعب الجزائرى . حتى حصولنا على الاستقلال ، كانت الفرنسية هى سبيلنا الوحيد للوصول الى الشعب الفرنسى ولازالة الفجوة بينه وبين الشعب الجزائرى وحتى نستطيع ان ننقل اليه حقيقة الجزائر .

دفاعا عن الدارجة

وماذا حدث ابان الاستقلال ؟

تغير الوضع بالنسبة لمسالة التعبير وواجهتني مشكلة اللغة ، ففي الجزائر قليلون جدا يفهمون الفرنسية فغالبية الشعب او القاعدة العريضة منه تفهم لغتين ، البربرية او العربية الدارجة ان سكان المقاطعات الداخلية لا يتكلمون سوى هاتين اللغتين لا العربية الفصحى .

اما بالنسبة للكاتب فالامر يتوقف عنده على الذين يتوجه اليهم بكتابته ويرغب في التاثير عليهم . اذا كان غرض الكاتب سياسي فحصر المشكلة سهل ويختلف الأمر اذا كان غرض جماليا بحتا . وبما انى اعيش حاليا فى الجزائر فان القضايا السياسية وقضايا وطني هي ركيزة كل اعمالي . ومن هنا فاني اسعى لمخاطبة القاعدة الشعبية العريضة لأن اذا كانت لنا رسالة نريد ان ننشرها فسبيلنا الوحيد هو مخاطبة اكبر عدد ممكن من الناس .

فى فرنســـا ايضا كنت اسعى لمخاطبة اكبر عدد ممكن من الناس والأمر كان ميسورا هناك فكل شيء متوفر من دور النشر الى الالات وماعلى الاديب الا ان يتبع تيارا معينا وبالنسبة لى فان التيار الوحيد الذى كان بامكاني الانضمام اليه كان تيار الطليعة الأدبية .

ان الجزائرى لا يمكنه ان يستحوذ على انظـار الفرنسيين واعجابهم الا اذا كان يملك اللغة ويعرف مكنوناتها كما يجب ايضا ان يمتلك المعــرفة الثقافية للرواية وللمسرح .

كان الامر فى فرنسا سهلا للغاية اما هنا فنحن مازلنا فى بداية الطريق والطريق صعب وطويل لقد استطعنا ان نتوصل لحل لمشكلة اللغة وبالتالى فان مشكلة الجمهور العريض فى سبيلها للحل ايضا لكن المشكلة التى تواجهنا الآن تتمثل فى المجتمع الجزائرى الذى ليس بالصورة التى يجب ان يكون عليها ومن هنا فان مسرحنا يواجه صعوبات كبيرة ويصطدم مرارا بالأعداء الواعين والغير واعين للجزائر الجديدة ، هنا تتمثل كل الصعوبة فى خلق شيء جديد .

ان الانتقال من لغة الى اخرى ممكن بشرط الا يفقد الكاتب الاتصال بالشعب الجزائرى وبلغة العربية الدارجة . وللأسف الكثير من الكتاب الجزائريين من كثرة استعمالهم للفرنسية ينتهى بهم الأمر الى الابتعاد عن

لغة العامة ، والعربية الفصحى التى يجهلها الكثيرون لا تعطى حكمة الحياة المتمثلة فى اللغــة الشعبية التى اعتبرها المصــدر الأول لاى كاتب ، اما والكثير من كتابنا هجر تلك اللغة اصبحت العودة اليها مستحيلة ، حتى انا لم استطع ان ارجع اليها الا من خلال المسرح . والمسرح عمل جماعى فى الأساسى ، حينما يؤلف الكاتب المشاهد يستعين بافراد الفرقة ، فاذا تعرض الكاتب لاى صعوبات لغوية فان الممثلين يشتركون معا فى البحث عن الكلمات الاكثر ملاءمة . هذا الخلق الجماعى من الصعب تطبيقه فى مجال الرواية حيث تتطلب الرواية انعزال الكاتب امام مكتبة واستعمال الأسلوب الأدبى فى الكتابــة .

تلك هى الظروف التى احاطت بتطور اسلوبى ، تطور عاد بى الى طبيعتى الأولى فاستعدت من جديد بعد انقطاع طويل اللغة الدارجة التى كنت اتكلمها فى صغرى حتى التحاقى بالمدرســة الفرنسية .

فى مسرحيتك الأخيرة التى كتبتها بالفرنسية « الرجل ذو الصندل المطاطى » يبدو للمرء انك تثار من الفرنسية فتعمد الى تفكيك وتمزيق اللغة وكلماتها ، هل كنت عاقد العزم آنذاك على اســتعادة الكتابة بالعربية الدارجة ؟

لا ، التغيير لم يكن قد تم بعد . عندما كتبت « الرجل ذو الصندل المطاطى » كنت لا ازال فى فرنسا ولم اكن ارى اية امكانية للرجوع للجزائر ولا الكتابة بلغتها الدارسية .

كنت اكتب آنذاك عن فيتنام بالفرنسية مما كان يسمح لى بالتعبير عن مزيد من الافكار وفى « نجمة » كنت اكتب عن الجزائر الوطن ، اما فى « الرجل ذو الصندل المطاطى » فقد استطعت ان اعبر عن عقائد سياسية اكثر تقدمية ، عقائد اومن بها منذ زمن طويل .

وكان موضوع فيتنام هو الذى اعطانى الفرصــة لتوضــيح آرائى ومعتقداتى وافكارى السياسية بوضوح اكثر . كانت فعلا بالنسبة لى خطوة الى الامــام .

تمكنت فى مسرحيتى عن فيتنام ان اقترب اكثر من الجمهور بفضل تجربتى مع جون مارى سيرو الذى اوضح لى ان المسرح ليس فقط الانبهار والافتتان ، وكانت فعلا اكثر شعبية من كل مسرحياتى السابقة ، فقد كان اسلوب كتابتها مختلفا عن سابقتها وكانت رمزيتها اقل ثقلا على الجمهور .

لقد استطعت من خلالها ان انتقل مباشرة الى المسرح السياسى ولاحظت ان قضايا كثيرة كانت تبدو لى من قبل غير قابلة للحل ، اصبحت اعبر عنها بســـهولة اكثر ، لكن التغيير الحقيقى تحقق مع « محمد ، احمل حقيبتك » وسوف يتضح اكثر بعد ذلك من خلال مسرحياتى عن فلسطين والمغرب ...

ما رأيك فى الفكرة القائلة بأن العامية هى لغة الكوميديا والفصحى هى لغة التراجيديا ؟

انها تفرقة خاطئة ولناخذ الشاعر رامبو كمثال ، لقد كتب العديد من الأشعار باللاتينية ولكن هل هى هذه الأشعار التى جعلته مشهورا ؟ لا، كان بامكانه يكتب باللاتينية وهى لغة متينة ولكن اذا كان قد استمر فى الكتابة بها لمــاعرفه احــد .

والآن يطالبنا البعض بالكتابة باللاتينية كراهبو واعنى بذلك العربية الفصحى ، العربية الشكلية المتكلفة الجامدة ، عربية الفقهاء والعلماء . ولكن هناك عربية اخرى وهى العربية الدارجة التى يحتقرها البعض ... وهــؤلاء يشبهون فى رايى الموميأوات ، انهم لا يبغون ابد التطور ، فى حين ان اللغة تخلقها الشعوب على مدار الأيام وليس العلماء والفقهاء ، ان اللغة دائما تتجدد ، انها الحياة .

هل استعمال العربية الدارجة فى مسرحياتك الاخيرة سبب لك بعض الصعوبات فى الكتابة ؟

هناك دائما صعوبات فى التعبير (التاليف) باية لغة كانت : فالتعبير (التاليف) هو الانتصار على تلك الصعوبة . اما فى مجال المسرح فالتاليف اسهل اذا كان ثمرة عمل جماعى مشترك .

وحتى الآن اجدنى احيانا اؤلف بعض المشاهد بالفرنسية ثم اترجمها بعد ذلك للعربية الدارجة ، ان الفرنسية بمثابة الشكل الخارجى الذى تتخذه الفكرة اما المستمعون فيبقى عربيا وذلك لانى اصنع امام عينى الجمهور الذى اخاطبه . ان العربية الدارجة كالقالب الذى تنصب فيه الأفكار التى تاتينى للوهلة الأولى بالفرنســـية .

اذن فالتغيير بالنسبة لى يتخذ اشكالا مختلفة ، سواء بالفرنســـية التى اترجمها بعد ذلك مع زملائى الآخرين ، سواء بالعربية الدارجة مع زملائى ويحدث ايضا ان اؤلف احدى الأغانى مباشرة بالعربية الفصحى .

والآن بعد مرور ست سنوات على بداية التجربة فقد اعتدت الأمر واصبح التاليف بالعربية اكثر سهولة .

لقد وجدت حلا اذن لمشكلة التاليف بالعربية ولكنها ليست الا واحدة من ضمن مشاكل اخرى ، ومازالت مشكلة المسرح فى الجزائر قائمة .

المسرح .. الصرخة

كيف تبرر عـدم نشر أى مسرحيـة من مسرحياتك بالعربيـة الدارجة ؟

ان مسرحنا يطرح قضايا جديدة فى حد ذاتها ولأن الأوضاع تتغير وتتطور فان النصوص التى عرضناها عن الهجرة فى «محمد ، احمل حقيبتك» وعن فلسطين فى « حرب الالفى عام » تعتبر نصوصا تقريبية . انه المسرح السياسى يتطلب تغييرا مستمرا ، فمازالت تلك القضايا السياسية متاججة وليس بامكاننا معرفة متى وكيف ستنتهى الامور وكلما درسنا الأوضاع كلما تعمقنا فى نظرتنا وتحليلنا لها وبالتالى تتجدد رغبتنا فى تجديد كلمات المسرحية، اما اذا كان النص مكتوبا يصبح التغيير فيه مستحيلا لأن النشر يعطيه شكلا قاطعا ونهائيا . بامكاننا ان نكتب النصوص وننشرها ولكن تنقصنا الوسائل الى جانب ان ذلك يستلزم منى التفرغ الكامل للكتابة فى حين ن العمـل مع الفرقة يمتص كل وقتى ، فاستمرار الفرقة يتوقف على مدى الاهتمام بهـا وبالذات اننا نواجه نقصا فى الأدوات والطاقات البشرية فنلجا الى تسجيل اعمالنا لنضمن الانتشار الأسرع والأكبر لاعمالنا المسرحية والغنائية .

بمن تأثرت فى المسرح بخـلاف سيرو ؟ وهل التقيت ببريخـت ؟

قليلون الذين تاثرت بهم . اما بالنسبة لبريخت فلا يمكن للمرء ان يعرف مسرحه ولا يتاثر به ولكن فى الواقع لم يكن له تاثير كبير على لانى كنت بالفعل قد اخترت طريقى قبل ان اعرفه فقد كان من البـديهى ان اعمل بالمسرح السـياسى ولأن مسرح برخيت آنذاك كان مسرحا سياسا مباشرا فقد ثبت خطاى على الطريق الذى اخترته ، لكن بعض ما عند بريخت يختلف عمـا لدينا وفى الحقيقة انا آخذ بكل نظرية بريخت واختلف معه فى بعض النقاط .

فى رأيك ما هو دور المسرح السياسى فى الجزائر حاليا ؟

بما اننا نعيش فى مجتمع يحـاول النهوض بنفسه من جديد فان وسائل الاتصال المتمثل فى وسائل الاعلام ومختلف الفنون تلعب دورا هاما واساسيا فى خلق الوعى لدى الجمهـور .

ويعتبر المسرح من اقل الوسائل الاعلامية تكلفة ومن هنا تاتى اهمية دوره حاليــا .

ان المسرح الذى نقدمه يفرض تغييرا فى المفــاهيم القديمــة للمسرح لاننا لا نقدم عروضا تقليدية كالفرق الأخرى . مسرحنا بمثابة نقطــة تحــول فى المسرح الجزائرى ، ولعروضنا طابع خاص يتميز بالحــركة والحيــوية والاقتصاد فى الوسائل ، ان ممثلينا على سبيل المثال يؤدون اكثر من دور فى المسرحية معتمدين على ابدال الملابس فوق خشبة المسرح كلمــا تطلب الدور كما اننا نعتمد على القليل جدا من الملابس والاكسسوارات .

هناك فرق جيدة من الشباب تتبع نفس اسلوب عملنا وتلاقى اقبــالا معقولا وتكون تلك الفرق مسرحا خاصا غير منظم ، يسمى خطــا بمسرح الهــواة . ان معظم هؤلاء الشــباب يؤمنون بالثورة ويسعون من خــلال اعمالهم للكشف عن اعداء الثورة ، عن المشــاكل الحقيقية للجزائر ، عن فساد النظــام والظلم الذى يسود المجتمــع ، وكلمة ((هــاو)) لا تحمل فى معناها تلك الظــواهر ، ان كلمــة هاو تذكرك بفرق الهــواة فى اوربا التى تمارس المسرح كهواية لا تختلف كثيرا عن هواية الصيد . اما هنــا فالمسرح صرخة عالية يسعى من خــلاله الشــباب المثقل بالمشاكل لتغيير الأوضاع التى يضيقون بهــا .

ويعتبر المسرح من اقل وســائل التعبير والاتصال تكلفــة ولا يتطلب كالسينما مصــادر تمويل كبيرة ، فمن الملاحظ ان فرقة مكونة من ثمــان افراد لا تلاقى صعوبة فى اقامة عرض مسرحى بقليــل من النقود او بلا نقود على الاطلاق ، فقليل من الملابس والاكسسوارات يفى بالغرض .

ولقــد اتيحت لنــا الآن امكانيات جديــدة بعد ان تمكن المسرح من الخروج من قوقعته ومحرابه ، اذ انه فى المــاضى كان مقصورا على ثــلاث او اربع مسارح فى الدولة وحيث كنا نجــد دائمــا نفس القلة القليلة من رواد المسرح المتمثلين فى البرجــوازية والبرجــوازية الصغيرة . اما ايام الاحتلال فقد كان المسرح فى غاية التواضع ولا يتعرض للاحداث الجارية ، كان مجرد وســيلة للهروب من الواقع ، اما الآن فالوضع يختلف ، ومع ذلك فمسرحنا ليس على اكمل وجــه وخاصة ان الدولة لم تحــدد بعــد الخطوط العريضة لسياسة العمل المسرحى .

ان الدور التربوى والتعليمى للمسرح كبير جدا ، لانه قبل كل شىء وسيلة لمناهضة الاستعمار ويرتكز الدور الكفاحى فى طــرح المشــاكل الحقيقيــة للوطن . وبالرغم من مختلف المصاعب والانتقــادات فان فرق الشــباب تزداد كالفطريات .

اما بالنسبة للامكانيات الجديدة فمصدرها بعض الوزارات والجمعيات الأهلية ، بالاضافة للجهود المحلية والفردية .

هل لك علاقات بمسارح العالم الثالث ؟

ليس بالقدر الكافى ، ليست لنـــا فى الحقيقة اتصالات مباشرة ومستمرة بمسارح العـــالم الثالث وتنحصر كل علاقتنا بهم فى مشاهدة عروض الفرق الزائرة للجزائر العاصمة .

وبالرغم من اننا نجهل الكثير عن الدول المجـــاورة لنـــا الا اننا نعلم ان هنـــاك فى دول اخرى فرق تتبع نفس اسلوبنا وطريقنا فى العالم الثالث التى حصلت على استقلالها مؤخرا وكذلك فى امريكا الجنوبية وفى كل مكان حيث توجد صراعات بين مختلف الطبقات الاجتماعية ، هنـــاك اشـــكال مسرحية قريبة جـــدا من مسرحنا . وليس غريبا ان نلاحظ تقـــاربا بين اعمالنا واعمـــال بعض العنـــاصر الثورية فى فرنسا وفى المـــانيا الغربية وهم ايضا يرون انفسهم فى مسرحنا ويرون اوجد تشابه كبيرة بيننا وبينهم . مما يؤكد ان هذا النـــوع من المسرح يمثل اتجـــاها عاما فى العـــالم كله . وبما ان هذا المسرح اصبح اداة كفاح ونضال فى وجه الاستعمار فلقد حـــدد لنفسه اشكاله الخاصة التى تتميز بالبساطة وسهولة الانتقال والليونة وقلة التكاليف .

هل فرقتك : « الحـــركة الثقـــافية للعمال » ، هى فرقة محترفة ؟

اننا نحـــارب كلا من الاحتـــراف والهواية ، فالاحتـــراف يؤدى الى البطالة المقنعة . عشرات من الممثلين فى المسرح القومى الجزائرى لا يفعلون شيئا بالمرة ولا يصعدون على خشـــبة المسرح على مدى سنين ويتلقون مع ذلك اجورهم ، لقـــد اصبحوا مجـــرد موظفين يتلقون كل شهر راتبهـــم مما ادى الى ضعف مستوى الأعمـــال الفنية . كل هذا يعجل بنهاية الفن .

هل تتلقى فرقتك اعانات مالية ؟ وكيف استطاعت أن تبقى على الساحة ؟

انها فى الواقع مشكلتنا الأولى لاننـــا لا نعرف الى متى سنصمد ونبقى على هذا الحال . ان موقفنا حاليـــا حرج جـــدا وخصوصا ان الاعانة التى كنـــا نتلقاها من وزارة العمل ستنقطع ابتداءا من هذا العـــام . ان تجاربنا

الماضية اثبتت لنـــا اننا بامكاننا ان نفعل الكثير وقد قررنا على كل الأحوال ان نكمل الطريق وسنستمر فى اعمالنا بكل الطرق المتاحـــة .

هل للموسيقى والغناء والرقص مكانا فى أعمالك المسرحية ؟

تلعب الموسيقى والأغانى دورا كبيرا فى المسرحيات لانها تصل بسهولة للجمهور ولا يجب ابدا ان نفصل الموسيقى والأغانى عن المسرح فهما العناصر المكملة للعمل المسرحى لأن الأغنية عامل مكمل للعامية . من هنا فانى اهتم بادخال الأغانى الشعبية القـــديمة والحديثة فى مسرحياتى ، كما اننا نؤلف بانفسنا بعضا منها ، اما الرقص فلم ادخله بعد فى عروضى .

ما هى نوعية جمهورك ؟

يمثل الجمهور انتصارنا الكبير ولناخذ كمثال مسالة اللغة الدارجة ، لقد استطعنا من خلال اعمالنا ان نفرض اللغـــة الدارجة ومعظم الفـــرق الآن لا تستخدم فى عروضها الى العربية الدارجة حـــتى المسرح القـــومى الجزائرى مع بعض الصعوبة والرغبة فى العودة لمسرح الصـــفوة ولكنهم مجبرون على اســـتخدام العامية لانهـــا لغـــة الحياة اليومية الفنية فى تعبيراتهـــا .

بدا نشاطنا منذ ست سنوات واستطعنا ان نجتذب اكثر من خمسمائة الف مشاهد ، اى اكثر من المسرح القـــومى الجزائرى منذ نشاته ، ويحدث احيانا ان يجتذب عرض واحد حـــوالى عشرة آلاف متفرج وتمتد اعمالنـــا الى قوى الثورة الزراعية وشباب العمال فى عنابة مثلا .

اننا نخاطب جمع الشـــباب العـــاملين لأن الشباب يمثل الغـــالبية العظمى . لقد استطعنا ان نثبت من خـــلال عروضنا امام الفلاحين والعمال ان قوى الرجعية المتمثلة فى الاخـــوان المسلمين ما هى الا قلة لا شان لهـــا رغم ادعائها القدرة على الارهاب ، هؤلاء العمالقة (القبضايات) يفقدون هيبتهم فى صالات العرض حيث يطردون فى اغلب الأحيـــان أو يتركون أماكنهم من انفسهم ، اننا نضعهم امام عجزهم ولكنهم يثارون منا بعد ذلك بشـــكل آخر . تظهر الجـــزائر الحقيقية وسط الجمـــهور ويخيف الوزن الحقيقى للشباب قوى الرجعيـــة .

ان الناس ياتون لمشاهدة العروض المسرحية اذا خاطبناهم باللغـــة التى ينتظرونها ونحن نحـــاول ان نعبر من خلال مسرحيـــاتنا عما يدور فى اذهانهم .

هل تقومون بالدعاية لاعمالكم قبل العرض ؟

يتوقف كل شيء على الامكانيات المحلية ، على المزاج الحسن او السيء للسلطة وعلى الأصدقاء الذين نجدهم او لا نجدهم . اننا نتبع عادة اسلوب الملصقات وتقوم احيانا الفرقة بعرض ساخر فى الشوارع كدعاية للمسرحية ونستطيع اجتذاب كثير من الناس الذين يملون الفراغ الثقافى . وليست هذه هى مشكلتنا الأساسية وانما تنحصر مشكلتنا الأولى فى أولئك الذين يرفضون هذا النوع من المسرح ويحـاولون هدمه بشتى الطرق ، فـكم من مرة منعنا من العرض وكم من مرة تعرضنا للمضايقات الخفية حتى نتوقف التمثيل ونتلاشى من على الساحة وبالرغم من ذلك وكما قلت قبلا استطعنا اجتذاب الكثير من المشاهدين اكثر من المسرح القـومى الجزائرى نفسـه ولذا فقد قررنا ان نكمل الطريـق ، ان الموقف سيتأزم اذا توقفنا عن العمل ولكن اذا استطاعت قوة ما ان تنهى وجودنا فان هنـاك فرق اخرى ولن يمكنهم التصدى لكل الفرق الموجودة .

المسرح .. العمل

كيف تعرف علاقتك بالسلطة ؟

ليست السلطة كتلة متجانسة ونحن لنـا اصدقاء واعداء فى السلطة واذا كنا قد استطعنا ان نبقى الى الآن فذلك لأن اصدقاءنا اكثر من اعدائنا ولا نقلل من ذلك من شان اعدائـنا ونحن ندرك تماما ان لهم اساليبهم الخفية لايذائنا . وتمثل الصعوبات التى تواجهنا كل العقبات التى تعترض طرقتـنا لان صياغة هذا المسرح فى حد ذاته صعبة ، الى جانب اننا نقـدم عروضنا مجانا وفى الأوقات الحرجة نطلب دينارا او دينارين . وبما اننا كنـا نتلقى اعانات خارجية فقد تحاشينا الى الآن فرض رسوم دخـول .

وبما ان الجزائر قد اختارت طريق الاشتراكية فعليها ان تعطى الثقافة مكانتها وكذلك المسرح كما يجب مبدئيـا ان تستمر الدولة فى مدنا بالاعانات ولكن ممن وكيف هذا ما لا نعرفه الى الآن .

ما هى فى رأيك وظيفة المبدع فى بلد يشهد تحولات ثورية ؟

ان دور اى مبدع هو المشاركة فى الثـورة ورغم انه دور محـــدد اساسا الا انه ليس سهلا .

فاستيعاب ابسط الأشـياء لا يعنى انهـا سلة التنفيذ . انــه دور طليعى فالمبدع عليه ان يعبر عن مشـاعر الجماهير ، عليه ان يخـاطبهم ويوضح لهم الحقائق وانه يسير بهم قدما الى الامام .

لماذا اتجهت فى مسرحياتك لمعالجة القضايا العامة فى العالم وأهملت قضايا الجزائر الوطنية ؟

ان كل القضايا تتداخل ، لقد بدانا مثلا بقضية الهجرة ولا يمكن ان نتعرض لقضية الهجرة ولا نتكلم بالتالى عن الجزائر والمهاجرين الجزائريين لأن الجزائر تمثل الجذور الحقيقية لتلك القضية واذا تعرضنا للمغرب العربى فلا يمكن ان نغفل الجزائر لانها جزء من المغرب العربى واذا تكلمنا عن تاريخ المغرب وما تمثله الملكية المغربية وكفاح الصحراوى وعبد القادر وعبد الكريم واذا ربطنا كل ذلك بالأحداث الجارية فاننا لا نبعد كثيرا عن الجزائر لأن كل ذلك يتعلق مباشرة بالجزائريين . ونفس الشىء بالنسبة لقضية فلسطين ، يبدو لنا ظاهريا ان القضية لا تمس الجزائر فى شىء ولكن هناك فى الواقع قضايا مشتركة ما بين الشعب الجزائرى والشعب الفلسطينى مثل قضية اللغة والحرية والوطن، ان كفاح اى شعب من اجل التحرر سواء فى فلسطين او فى فيتنام او على بعد عشرين الف من الكيلومترات تعتبر قضية الشعب الجزائرى ايضا .

كما ان عقد المقارنة يساعدنا فى التوصل لمعرفة اسباب نجاح البعض او فشلهم فى الحصول على الاستقلال . استطيع ان اقول ان القضايا العامة التى اعالجها فى مسرحياتى تخص ايضا بصورة غير مباشرة الجزائر .

وقضايا الجزائر ذاتها ؟

من الطبيعى ان نعالج مباشرة قضايا الجزائر الداخلية لكن ذلك صعب التنفيذ لأن الجزائر كتلة مشاكل . لم تمر لحظة من تاريخ الجزائر دون مشاكل ومن هنا تاتى صعوبة اختيار نقطة البداية . اذا اردنا ان نجمع مشاكل الجزائر فى مسرحية واحدة لاستغرق منا الأمر عشرين عاما لتاليفها . الى جانب اننا يجب ان نتوخى الحرص لاننا سندخل بدون شك فى صراع مع السلطة . لنفترض اننا قدمنا مسرحية عن الطبقة العاملة وظروف حياتها حاليا ، بالتاكيد ان مسرحية كهذه ستعتبر ضربة قاضية لأعداء الثورة ولن يتقبلوها بسهولة بالذات انهم متضايقون منا مسبقا ولا يرغبون حتى فى السماع معنا .

لكي نتطرق لمواضيع شائكة بطريقة مباشرة يجب ان نكون اكثر قوة وان يكون لنا سند وهو ما سوف يتحقق مع الزمن .

هناك فرق تعالج فعلا مواضيع من هذا القبيل كقضية الانحراف او قضية المراة العربية ونحن ايضا بدانا العمل فى مسرحية عن وضع المراة

العربية ، انه عمل شاق اذا وضعنا فى الاعتبار صعوبة التاليف والعرض، وخاصة اذا كانت المجموعة ليست على المستوى المطلوب نجد صعوبة فى اخراج المسرحية وفى ان يستجيب الجمهور. وبمجرد انتجهز المسرحيةيتحدد عرضها تباعا لحاجة الجمهور الاولية . بامكاننا ان نكدس المسرحيات فى الادراج او ان نعرضها على بضع مئات من المشاهدين ، ولكن ليس هذا هو العمل المطلوب ، يجب ان يكون العمل على مستوى عال من الجودة وانا افضل عرض مسرحية واحدة يستجيب لهـا مئات الملايين من المشاهدين عن تكريس مسرحيات لا تهم الا مئات من المفكرين . اننا لا نقدم عروضنا الا اذا دعت الحاجة اليها ، فمسرحنا ليس كالمسارح التقليدية ، انه يتميز بخصائص معينة تبدو واضحة من اسم الفرقة : « حركة الثقافة العمالية » ، اننا نعتبر المسرح كالعمل ، لا كمهنة ولكن كعمل دائب ومتواصل. اننا لا نمل من عرض مسرحية واحدة طوال ثلاث سنوات ، فى حين انالمسرح البرجوازى الذى لا يهمه ان يمس اعماق المشاهدين يعتبر المسرح مغامرة يعيشها الممثلون لمدة شهر او اثنين ثم ينتقلون لعمل آخر . اذا اتخذ المسرح شكلا منظما مع كل الامكانيات المتاحة والموعودة سيستطيع ان يجمع ما بين العمل الجاد المتواصل وما بين الفرق الجيدة التى بامكانها ان تمس وجدان الجمهور العريض وتثير افكاره .

ما هو الوضع الثقافى فى الجزائر بعد ستة عشر عاما من الاستقلال ؟

حدث التحول بصعوبة بالغة . لقد انتقلنا من وضع غير طبيعى الى وضع آخر ليس بعد بالطبيعى . هناك ضعف فى المستوى الثقافى بل ويتدهور المستوى من يوم لآخر ذلك لان الثقافة فى الاهمية بعد السياسة والاقتصاد ، فى حين ان الثقافة تقترن بالسياسة والاقتصاد . ومن هنا فان قضية مكانة الكاتب وفعاليته فى مجتمعه مازالت قائمة وليست هناك دوريات ولا وسائل تعبير كافية لادراك الوضع الحقيقى للكاتب . الى جانب اننا مازلنا نعانى من مساوىء الاحتلال الفرنسى الذى ساهم فى تشويه فكر الكثير من كتابنا .

ما هى مشاريعك للمستقبل ؟

اننا نسعى بكل جهودنا لتنظيم انفسنا بشكل جديد ونامل ان نستمر فى عملنا الذى شرعنا فيه ، وان نصل الى الولايات التى تجهل اعمالنا . اننا نتطلع للمستقبل بكل امل . فالجزائر فى اوج شبابها الآن ، تسعى للامام بفضل جهودنا . ومن صفات الشباب انه يامل الكثير ويحلم بالكثير والطريق ممتد امامنا لنحقق احلام الجزائر فى البناء والتقدم .

آثارنا .. بين الترميم والتجميل الاعلامى

د. على نبيل وهبه

لاننا شعب محدود الموارد ونعيش فى مظهر زائف لاقتصاد الاغنياء ... ولاننا تعودنا فى سنوات الانفتاح المبهرة على أسرع الحلول وليس احداها على المدى الطويل ، ولاننا بدأنا نتعلم أن المعونة واليد الممدودة أسرع لعلاج مشكلاتنا من زيادة جهود الانتاج وعدالة توزيع عائد هذا الانتاج والقدرة الدائمة على تنميته من أجل حياة أسعد وحرية أعظم وانسانية بلا وصاية أو تبعية .

لاننا نعيش هذه الحياة أصبح طبيعيا أن نفكر بطريقة مقلوبة نبدأ من النهايات وننتهى بالبدايات ، يعنينا الظاهر قبل الجوهر ويبهرنا الشكل حتى لو هبط المضمون .

فمثلا عندما تسود الفوضى وتهتز المعايير نفكر بسرعة فى تصحيح الشكل بالانضباط .. وبدلا من أن نبدأ الانضباط من الاجهزة صاحبة سلطة التخطيط والتنفيذ ثم المؤسسات الشعبية ثم ينتهى الامر بشكل طبيعى الى الشارع وبسطاء الناس ... يبدأ الانضباط من الشارع مباشرة وتنفذه أجهزة هى أحوج ما تكون فى صميم نظمها الى الانضباط .

وعندما نتدين يكون أول ما نفكر فيه ويدور حوله الجدل والصراع هو الشكل ... شكل اللحية أو الثوب ونتجادل ونقتتل حول هذه الامور تاركين أعمق قضايا الانسان التى عنيت كل الاديان بعلاجها ... مشكلات العدل والحق والحرية ... ، وعندما نطبق القوانين الرادعة والمعاقبة لا نطبقها على الرؤس الكبيرة التى شرعت هذه القوانين لحماية الضعفاء من سطوتهم ولكننا نبدأ بتطبيقها على الضعفاء وصغار المذنبين .

لذلك لم أعجب عندما رأيت تطبيق قاعدة الفكر المقلوب هذه فى مجال الثقافة والفنون ولكنى فقط أسفت كثيرا لان تطبيق هذا الاسلوب فى مجال الفكر والثقافة عواقبه وخيمة وآثاره الضارة يصعب محوها بسهولة لانها نقش على صفحات النفوس وميراث فكرى تتناوبه الاجيال مغلوطا ومشوها .

وعندما صارت القاهرة قبيحة الوجه تملأ القذارة شوارعها وصنعت بها مياه المجارى ما صنعته مياه البحر بفينيسيا والناس لا تصدق أن هذه عاصمة حضارة السبعة آلاف عام .

فكر المسئولون فى حل بالقاعدة الجديدة للفكر المقلوب وحسب القواعد المعكوسة وبدلا من البدء بحملة قومية كبيرة فى حجم هذه المسئولية الحضارية ... بدلا من ان نبدا بتجميل بيوتنا وحوارينا وشوارعنا ومؤسساتنا العامة ثم تكون اللمسات الاخيرة على مواقع الجذب السياحى كالقلعة والهرم بعد أن نكون قد مهدنا الحياة من حولها فنسعد المواطن فى بيته وحارته وشارعه وعاصمته قبل أن نسعد السائح بالقلعة أو الهرم .

بدانا بالقلعة رغم أن الحوارى على بعد امتار من حولها تعيش فى مستوى يجعل كل من يراه يشك أن القلعة وألف قلعة مثلها لن تقنع احدا بان هذا شعب يعيش على مستوى العصر أو أنه سليل حضارة اللهم الا اذا كانت اهدافنا الانفتاحية لا يعنيها الا تاكيد الصورة السياحية التى تدر دخلا حتى ولو كانت من أهم ملامح هذه الصورة المألوفة قافلة الجمال عند الهرم وخلفها المصرى الحافى القدمين يخوض فى روثها ويده تحك جلده من تحت ثوبه، أو القلعة العظيمة ذات القباب الفضية وهى تغوص فى بحر من العشش المحطمة وأكوام القمامة وأسراب الذباب ... الله أعلم بالنوايا ولكن مما لا شك فيه أن تناول الامور بهذه الصورة الشكلية يؤدى بالضرورة الى الوقوع فى اخطاء فادحة مثل تسليم هذا الاثر النفيس الى مجموعات من غير المتخصصين للقيام بعملية تجميل .. والخلط هنا بين الترميم والتجميل كبير فالتجميل يناسب الاتجاه السائد فى الفكر وهو عملية « المكياج » السطحى الذى يعتمد اساسا على التزييف اما الترميم فبعيد كل البعد عن التزييف فهو تاصيل وتثبيت حقائق ومعطيات ثقافية تاريخية .. ولا يبرر هذا الخلط الخاطىء تلك الشعارات التى طرحت مثل شباب مصر يجمل وجه مصر ... ابدا ... الحرص على تاريخ مصر ... وتراث مصر .. وحقيقة ابداع الانسان المصرى هو المطلوب ... ان يتولى الترميم متخصصون أكفاء على مستوى هذا العمل العلمى الخطير هو حب مصر الحقيقى سواء قام به مصريون او خواجات او اى من كان .. انهعمل علمى لا يتصدى له سوى اكفا القادرين عليه ... حقا نتمنى أن يكون القادرين عليه هم ابناء مصر ... ولكن أن يتم هذا العمل الخطير بنفس الاسلوب الذى نجمل به الكبارى واسوار الحدائق والأرصفة وان نسمح لكل قادر على حمل سطل الالوان فى يد والفرشاه فى اليد الأخرى ان يتناول وجه مصر (بالتلطيش) فهذه جريمة يؤدى اليها الجهل ولا استطيع ان أتصور ان ما تم فى القلعة هو عمل علمى لكنه عمل اعلامى ودعائى بحت احذر من تكراره بنفس الاسلوب فى مواقع اخرى ... ان القلعة اليوم بعد هذا التجميل الإعلامى — ولا أقول الترميم — قد بترت أطرافها والسبب بسيط ... ان السادة المجملون يفكرون باسلوب — نقاشى الديكور — فتكون النتيجة اختيار هذا اللون الفضى للقباب واطراف المآذن وهى الأجزاء العليا فى القلعة والتى تشكل سماء القاهرة الفضية خلفية طبيعية لها فتكون النتيجة الحتمية والتى يحسها اى متذوق ويدركها أى مبتدىء فى الدرسات الفنية .. هى ضياع الشكل فى الأرضية لتماثل اللونين لون السماء ولون القباب ولعل هذا المثال على التعجل والعشوائية التى تتم بها انشطة كثيرة فى مجالات الفكر والفن يدعونا الى ان ننادى بالتفكير باسلوب علمى وان نطرح مشروعاتنا الجمالية للنقاش الموضوعى بين المتخصصين قبل ان نطبق قواعد الفكر المقلوب هذه على مجالات مجالات الثقافة ... ولعلنا مما نتدارك الاخطاء قبل وقوعها فننقذ ما يمكن انقاذه فى هذه الفوضى الثقافية العامة .

من عروض الموسم الصيفى لمسرح الدولة

ناصر عبد المنعم

فى القاهرة : "سكة سفر" فى المسرح المصرى

نـادرا ما يتحقق لعـرض مسرحى مصرى القـدرة على خلق دراما حيـة مشبعة ــ بشكل عضوى ــ برؤى كاتبها واطروحاته المختلفـة ، دون المساس ببناء هـذه الدراما باقحام افكار المؤلف بما لا يحتمله الحـدث والنسـيج الداخلى للعمل .

وقد استطاع الكاتب « محمد الفيل » ان يحقق هذه الامكانية بمقدرة واضحة وبمهارة ملموسة يتجاوز بها مسرحيته السابقـة « دقة زار » والتى دفع فيها بافكاره عن طـريق شخصية مقحمة « الدكتـور المثقف » ليواجه ظاهرة الزار ويحللها تحليلا سيكولوجيا وسوسيولوجيا بطريقة النشرة الخطابية التى لا ترقى لمسـتوى آخـر ــ درامى ــ مقابل ، وموجود فى النص ، عرض بـه الطقس موضـوع التعـامل الدرامى « الزار » . يتجاوز محمـد الفيل هذ االى سكة سفر التى تحل فيها الدراما « الفعل » محل التامل والوعظ والكشف وان امتدت بعض هذه الظلال، واهنة ، فى شخصية الصحفى والذى يقطع الحدث الدرامى ، ثم يدفعه فى اتجـاهات اخرى اخرى تعمقه فعلا ، ولكنـه (الصحفى) يظل وافدا من من خارج السياق المحكم الذى بدا بـه العـرض على كل المستويات . والدراما ــ حين تبنى جيدا ــ تعلقبدرجة كبيرة بعقل المتفرج وتجد مكانها فى وجـدانه بشكل يصبح معـه اقتراب الكاتب من الصـياغة الدرامية الراقية جزءا هاما من تحقيق رسالته الانسانية والفنية معا .. واذا كان هذا التجاوز شيئا يحسب للمؤلف ، فان (تيمة) عرضـة تزيد هـذا التجاوز عمقا ، ذلك انها تيمة قديمة قدم الانسانية ومستمرة باستمرارها ، هى الحيـاة ــالميلاد ــ والموت . وللوهلة الاولى تبدو لنـا هذه التيمة مكرورة ومملة ، ولكن المؤلف نجح فى صياغتهـا على نحو شائق وممتع بتعميق العـلاقة بين رمزين ــ واضـحين فى دلالتهما ــ همـا « الداية » و « الندابة » اللتين تجمعهما ارضـية مشتركة وتشكل بهما صراعا جدليـا .. الفـكرة ونقيضها ــ الغيـر منفصـل عنهـا ــ وانما النـابت من احشائها حاملا عوامل فنائها، انهـا « الداية » التى تولد « لندابة » وترفض أن تكون استمرار لترديدة الموت كمـا تصر امهـا غير مكتفية بنفسها وانما طامحة لامتلاك ابنتها ــ

المستقبل ـ ولكن المستقبل يلوح للابنة « الداية » كل لحظة ، ويتجلى واضحا فى فى « زين » الفلاح الذىيرفض ظلم باشوات الاقطاع، وينضم للثورة عليهم ، فيرتد قتيلا بايدى الهجانة ، وتجده ايضا فى « محمد العايق العربى » ابن البلد « الجدع » الذى يكسب قوته من عرق جبينه ، ويرفض الدخول فى السائد المنحط حيث قوانين السوق والبيع والشراء ، ويجد مكانه هناك على خط القناة مدافعا عن الوطن فيسقط شهيدا بعد ان يسلب كل مقومات الدفاع عن نفسه وعن أرضه .. ويترك حبيبته نهبا للنموذج الطالع من ركام الانحطاط « زبلة » المكتنز بالمال .. العاجز عن تحقيق حلمها فى الاخصاب .. فى الحياة ، وتبقى الداية والحبيبة فى انتظار الحلم الخصب بديلا للعقم ، والحياة فى مواجهة الموت .

هذه الصياغة المتميزةللكاتب تجانست معها حساسيةالمخرج « ناجى كامل » فى خلق عرض متآلف فى عناصره ، متناغمفى ايقاعه وسط تقابل محكم بين عنصرى الصراع الاساسين « الموت والحياة » علىمستوى المكان واللون والتشكيل والنغم الموسيقى وبفهم واع لجدلية هذا التقابل ، واجادة فى توظيف العناصر الشعبية والتى تبدت فىالديكور الذى صممه « مصطفى الشرقاوى » ، وفى الجوق الشعبى والترانيم الموسيقية المرتبطة بالوجدان المصرى،وفى التشكيلات الحركية و (المود) العام المثقل بمرارة الصراع ، وحلاوة القانون الذى يحكمه والحامل لتباشير الحلم ـ الحياة ـ حيث الخصب والاخضرار .

اداء متميز وبسيط « لاحلام الجريتلى » « الندابة » ، وقدرة واضحة « لفتحية طنطاوى » فى تجسيد دور « الداية » بعمق وقوة ـ بالغت فيها احيانا ـ ، واضافة حقيقية « لسامى مغاورى »فى ادوار « الصحفى » و «الزين» و « محمد العايق »تؤكده كممثل واعد ومتنوع . اما « يوسف رجائى » « زبلة » فكان كثير الخروج عن النص بشكل اثر على متابعتنا للعمل وجعله ـ كممثل ـ منفصلا عن الصياغة الكلية للعرض .. و « سوزان حامد » «الفتاة» ممثلة محدودة الامكانيات يعوزها المزيد من التمرس والتدريب على الاداء التمثيلى والحركة على خشبة المسرح والاحساس بالايقاع .

ان مسرحية « سكة سفر » جاءت لتسد فراغا كبيرا فى الموسم الصيفى الضعيف لمسرح الدولة،ولتثبت ان الدراما القوية والراقية قادرة على أن تمس وجداننا، وتدفع عقولنا الى صفوف المدافعين عن الحياة ، على نحو ما كشف عنها « محمد الفيل » حجبها الكثيفة ومنحها مدلولاتها فى الخصب والعطاء الصادق والاستمرار . انها ـ بحق ـ سكة سفر للمسرح المصرى ، ربما تكون هى سكة السلامة .

فى الإسكندرية: "ولاد الإيه".. و"جواب"

فى الموسم الصيفى انتقلت معظم فرق المسرح التجارى ـ كالعادة ـ بعروضها الى الاسكندرية ، حيث تزدحم المدينة عن آخرها بالمصطافين ويبلغ الموسم الصيفى ـ شديد الغلاء ـ ذروته .. ووسط هذا الهجوم التجارى انتقل المسرح المتجول بعروضه الى مسرح « سيد درويش » ممثلا لقطاع المسرح ، مثلما كانفى القاهرة خلال الفترة الماضية التى غابت فيها فرق الدولة.

قدم المسرح عرضين منوع الكوميديا الاجتماعية الراقية التى تقابل كوميديا الهزل والاسفاف ، وهما « ولاد الايه» تاليف «محمد الباجس» و « جواب » تاليف « ناجى جورج » والعرضان مناخراج « عبد الغفار عودة » .

فى مسرحية « ولاد الايه » يلتقط المؤلف فكرة تكيتولامعة ويصيغها فى قالب خيالى ،فى زمن تضيق فيه الحدود بين واقعنا المعاش وبين الفانتازيا وتصبح فيه التحولات التى

تصيب المجتمع اقرب الى افتقاد المعقولية .. فالمسرحية تدور فى نادى اقام اعضاؤه — ولاد الايه — مقابر فخمه لكلابهم، وهم يتحسبون من خطر يتهددهم ويتمثل فى أن الاحياء ساكنى مقابر (البشر) قد ضاقت بهم المقابر ، وقرروا الزحف الى مقابر كلاب أولاد الذوات.. الذين اصبح عليهم التضامن لمواجهة هذا الخطر الغوغائى مع ملاحظة ان كلبة ابنة السفير الامــريكى مدفونة فى مقبــرة ناديهم .. وتمضى المسرحيـــة وســط الديكور التجــريدى للمقبرة الفاخرة لتكشف عــلاقات مختلفـة ومتعددة ، تلمح وتصرح .. تنكت وتبكت ، يتخللها صوت « عدلى فخــرى » واداؤه الواعى لاغانى كتبها الشاعر المتميز « حمدى عيــد » ، اغانى مليئــة بالســخرية والضحك المرور .

واذا كان المؤلف قــد اجاد اختيـــار موضــوعه الا أن معالجته لم ترق الى مستوى هذا الاختيار ، وقد اكد هذه المفارقة اداء الممثلين الضعيف والمفتقد الى الحماس والوعى فجاء اداؤهم باهتا اشـــبه بموظف يؤدى عمـله بتثاقل وملل شديدين ، ومن تحمس منهم وقع اما فى المبالغـــة « جمــال الشيخ » فى دور (حفار) القبور أو فى الابتذال « محمـــد ابو العينين » المسئول » . وهـــذه امور يتوقف عليها نجاح اى عرض مسرحى . وقد نجح المخرج فى اشراكنا فى هـــذه المأساة الهزلية المشهد الاخير بوضع منصـــة المسئول فى منتصف المسرح مع اضــــاءة صالة المتفــــرجين ، ولــــكن ضــاعت المجهودات مــع الممثلين غــير المتحمســين ومن هنا جاءت « ولاد الايه» مشروع لم تكتمل له مقومات النجــاح فلم تتضافر عناصر العرض الاساســية لتخلق عرضا قويا ، وجاء « عدلى فخرى » صوتا صادقا واعيا منفردا .

والغريب أن هذه الظاهرة نفسها تتأكد بصــورة اوضح فى المسرحية الثانية « جواب» فنحن امام نص مسرحى قوى فكرة وبنـــاءا ، يتعــرض بسلاسة وعمق لقضية مصـــر الاساسية «الأمية» من خلال فلاح امى « ســـويلم » يصله « جواب » هام ويتضح ان كل من حوله اميين ، وان تلامذة المـــدارس الابتدائية لا يعــرفون الف باء ، ويوم وصول الجواب هو يوم عطلة رسمية يقضيها « الافنديات» المتعلمين فى اسيوط .. وتمضى المسرحية بحس كوميدى مرتفع وراق لتعرض محـــــاولات الفلاحين تفسير الجواب ، رغم جهلهم ، الى أن يحضر طبيب القرية المحبط ، ويقراه ليكتشف الجميع ان «سويلم» مهدد بالفصل من عمــله اذا لم يحضر فى موعد محدد ، انقضى وفات ! .

المسرحية صــاغها الكاتب « ناجى جورج » بمهارة شديدة وقدرة على معالجـــة قضية مصـــرية وحيــوية فى مصر باسلوب رفيع بعيـــد عن المباشرة والافتعال ، وللاسف تولى الممثل « محمـــد أبو العينين » بنزوعه نحو التهريج حينا ، وبخطابيته المصطنعة حينا آخر ، تولى اضـــعاف الحساسية التى تميز النص المسرحى . وهذا لا ينفى ان هنــاك من الممثلين من اجاد وهم« جلال عيسى » «سويلم» و « زينب انور » « شفيقه» رغم صعوبة تقبل كونها ابنة « جلال عيسى » لتقارب السن بينهمـــــا ! وكذلك مخلص البحيرى « عزيز » كما كان صوت « عدلى فخرى » يردنا بين الحين والاخر الى المشكلة المؤلمة :

واحه .. ياواحه

يا مغمضه عينكى

أنت اللى خانقــه القمــر

ياواحه بايديكى

ولا القمر ممنوع يهر عليكى

آه ياوحه آه

آه يامصر آه

وتبقى مسرحية « جواب» ايضا مشروع لم يكتمل حتى يتم عرضها فى قرى ونجــوع مصر وسط اصحاب المشكلة انفسهم ، لتحقق اثرها النبيل الذى نرجوه ، والذى يليق بمسرح نشيط على وشك ان يخطو خطوات ملموسة نحو ما نتمناه لمسرحنا المصرى .

٣ مخرجون جدد .. من المعطف القديم

محمد الشربينى

لا شك ان نجاة السينما المصرية من سقوطها ، لن ياتى الا على ايدى السينمائيين الجدد ، لان مجرد ظهور مخرج جديد فى الساحة السينمائية يعطينا الامل الكبير فى عطاء غير محدود لدفع مسيرة سينمانا الى الامام ، ومنذ فترة قصيرة بدات عروض ثلاثة من المخرجين الجدد ، وفى الطريق الكثير منهم ، فهل يا ترى تنبىءافلامهم بجديتهم فىالتعبير من الواقع ، أو تميزهم عن غيرهم ممن سبقوهم ؟ وهل هم قوة جديدة تقف فى وجه المخرجين التجار الذينلايعدمون وسيلة من اجل المكسب وملء الجيوب ؟ واسئلة اخرى كثيرة لا تتضح اجاباتها الا بعد مشاهدة الافلام .

يقدم شريف يحيى فيلمه « أسوار المدابغ » عن قصة لاسماعيل ولى الدين وسيناريو وحوار عصام الجمبلاطى ، ويقدم وصفى درويش فيلمه « الخونة » عن سيناريو له ، وتقدم نادية حمزة فيلمها « بحر الاوهام » الذى أنتجته وكتبت له السناريو .

أسوار المدابغ

يعتمد مخرج هذا الفيلم على اسم تجارى مضمون فى المواضيع التى يختارها لقصصه والتى تدور غالبا حول المعلمين والبلطجية وتجار المخدرات ، ويضع كل ذلك تحت لافتات زائفة باسم الشعبية ، فتكون اسماء اعماله هى نفسها اسماء لاحياء شعبية ، تصبح دائما خلفية ديكورية فقط مثل « الباطنية » و « السلخانة» ... الخ ، وتحتوى فى طياتها على كل ما اصطلح على تسميته بالتوابل السينمائية ، فيضمن المخرجبذلك مع عدد منالنجوم الذينيوكل اليهم الادوار شباك التذاكر ، وهذا الفيلم يدخل تحت قائمة طويلة تسمى بافلام الانفتاح ، حيث تدور حوادثه بعد تغييرات البنية الاجتماعية والتى نشسات عن التوجه الاقتصادى الذى تبنته الدولة، والفيلم يناقش فكرة سيطرة واحتكار كبار التجار على سوق الاحذية والجلود ، ولا يبحث فى سبل قهرهم وايقاف استفحالهم الشيطانى أو هزيمتهم ، بل تضيع الفكرة الجيدة بين ارجل الاعتماد على قوى سلبية خائفة ومرتعدة لا تعرف ماذا تريد ، ولهذا فان الفيلم يتحول الى ميلودراما غير مقنعة ، حيث الصراع غير واضح المعالم ، من مع من ، ومن ضد من ؟، صراع لا تدرى اى طرف يقف صناع الفيلم ، وهو يبدأ متمهلا بطيئا لنعرف قرب منتصفه ان هناك استغلالى يظهر بصورة طيبة

(فريد شوقى) يتلاعب فى اسعار الجلود ومن خلال اقراض اصحاب المدابغ الصغيرة ، يضطرون الى اشهار افلاسهم وهكذا يسيطر هو على السوق عن طريق حصارهم بواسطة اعوانه ، ولهذا المحتكر ولدان ، احدهما شرير (حسين فهمى) والآخر سلبى (ابراهيم الشرقاوى) وان هناك ابن احد المفلسين (محمود ياسين) الذى يدير مدبغة والده فلا يستطيع مقاومة ذلك المستغل، وهو يحب ابنه حد المعلمين (صلاح نظمى) ولكن الابن الشرير للمستغل يخطبها ، فيتعاطى المفلس المخدرات ويذهب لقتل مستغله عند زوجته الراقصة ، فيفاجا به ميتا بالسكتة القلبية (!!) حين وصوله ، فيتحول الى ابن المستغل الشرير فيقتلا بعضهما فى النهاية (!) ووسط كل هذا نجد تاجرة مخدرات تساعد المفلس على تعاطى المخدرات بدعوى الحب طوال الفيلم فلا نفهم لذلك معنى ، وهناك زوجة للابن الطيب تعين زوجها على الرضوخ والاستكانة لابيه ، فلا تعرف لوجودها او لوجود زوجها فى الفيلم معنى ، وهناك خطيبه الابن الشرير تبتعد عن حبيبها الاول المفلس بدعوى الحب واثبات الذات ، لتنتهى كل هذه الحواديت بالصراخ والدم والموت ، وبعد اطلاق كم من الشعارات الجوفاء والمباشرة حولمسئولية الدولة والاسعار والناس الغلابة ... الخ ، فتحدث كل هذه التشعبات خللا فى فهم طبيعة الشخصيات، فلا نفهم لاى سبب تصبح الشخصية شريرة او خيرة او مستكينةاو حائرة او انهزامية . . هكذا هىتنشا من فراغ المعقول، ويعتمد السيناريو هنا على الحوار والثرثرة والمشاهد الطويلة المملة فيهبط بايقاع الفيلم نحو البطء القاتل ويركز مخرجه على جلسات الحشيش والرقص الغربى ويساعد ممثليه على الصراخ حيث يمتلىء الفيلم بكم كبير من المثلات الرديئات ويبرز من الممثلين فريد شوقى ومحمود ياسين وابراهيم الشرقاوى ولا يفلح حسين فهمى من التخلص من لوازمه التمثيلية المتكررة ، ولم لا اذا كان الفيلم نفسه لا يعطى امكانية لفهم او استيعاب وسط التخبط الميلودرامى .

الخونة

هذا فيلم يختلف عن سابقه ، وان كنا لا نستطيع الجزم باننا لم نشاهد شبيها له من قبل ، فسائق التاكسى الامين الذى تقع عليه ثروة من السماء بعد ان نساها احد اللصوص فيصبح بعدها غير امين او شريف فيبدد بعضها ، وهىنفس حكايات على الكسار وشرفنطح او اسماعيل يس ، ولكن اللص الذى نسى الثروة هنا كان — من باب التجديد — لصا بالصدفة ، فهو قد قتل مجرما قتل زوجه قتلت زوجها (!!) والذى هو فى النهاية — المقتول — والد صديقه الذى كان يزوره للاطمئنان عليه ، ويعود لص الصدفة ليحتال على ابنة السائق الشريف الذى لم يصبح شريفا فيحبها — هكذا — لكى يطلب يدها من أبيها مهددا اياه بفضح حقيقته اذا رفض طلبه ، وهنا يتدخل القتيل الذى لم يكن قد قتل (!!) يبتز السائق، والذى يتضح انه — القتيل — وراء عصابة دفعت لص الصدفة ليفعل ما يفعل ، وفى النهاية يسلم السائق المال للشرطة بعد ان ضرب اهل الحارة القتيل الذى لم يقتل (!) ويتضح من كل هذه التلفيقات انها نتاج طبيعى لتعاطى أفلام الجرائم ، ولكن الفبركة الركيكة تحيل التوتر المقصود والتشويق المطلوب الى مسخ هيتشكوكى ابله ويركز هنا مخرج الفيلم على الترفيهات النمطية والراقصة الاجنبية الموجودة دون ضرورة هى وزوجها ، وان كان افضل من سابقه فى تحكمه فى ادارة ممثليه والقدرة على خلق الجو النفسى للاحداث ويبرز من ممثليه فاروق الفيشاوى وسمير وحيد ونادية عزت وفريد شوقى الكثير الانتشار هذه الايام !

بحر الأوهام

يطمع هذا الفيلم الى تعرية الواقع الاجتماعى الذى افرز ساقطتين ، واحدة بدون سبب سوى استهتارها وتهورها ، والثانية احدى الصحفيات الناشئات بسبب طموحها غير

الشريف فى سبيل كتابة اسمها بالبنط العريض ، أو بمعنى آخر يريد الفيلم أن يقول ان كلا الساقطتين عملة ذات وجهين ، وانه لا فرق بين الدعارة بمدلولها الاجتماعى والاقتصادى ، والدعارة الصحفية بما لها من دلالات كثيرة ، وهى فكرة لا شك جيدة ولكن السيناريو الذى كتبته المخرجة عن قصة (اقبال بركة) اضاع هذا الجوهر واخل بالسياق الفيلمى تماما ، فنحن أمام حكايتين لفتاتين لا يربط بينهما اى رابط اجتماعى او اقتصادى ، بل هو رابط هش ، فى محاولة احداهن أن تعرف حياة الاخرى من اجل مجد شخصى وبنط عريض !! ، فهى — الصحفية — تذهب لقسم الشرطة بجهاز تسجيل لتجرى مقابلة صحفية مع البائسات ، فتحكى البائسة قصة حياتها والتى لا تخرج عن كونها تلك الحكاية القديمة المستهلكة ، عن الشاب الذى غرر بها وتركها لانظالها ، فتهرب هى من بلدتها الى العصابة التقليدية فى معظم أفلامنا والتى تتزعمها هنا سيدة تدير كباريه ، ولان الطريق الشريف الوحيد هنا هو الرقص فانها تعمل فى الكباريه ، وتحب القواد الذى اكتشفها ، وتهرب معه فى النهاية بعد سرقة خزينة المعلمة ، فيميشا معا ، هو يشغل الساقطات وهى تربى المولود الجديد — رمز الامل (!!) — وفجأة يعود الفيلم الى الواقع ليجسد لنا مأساة الصحفية المبتدئة الساعية — من اجل اى بنط عريض — لارضاء رؤسائها بشتى الوسائل الحقيرة ، حتى توقع براسمالى كبير فى حبائلها الانثوية ، فتجعله يتدخل لدى رئيس تحريرها لكى يوافق على نشر موضوع لها بالبنط العريض ، وحين تقابله يطردها — الرئيس — بعد خطبة عصماء عن الشرف والكرامة وبعد أن حول مدير التحرير المتواطىء معها فى الموبقات الى المجلس الاعلى للصحافة (!!) ثم يعود بنا الفيلم الى البائسة الاولى لينتهى الفيلم والقواد وزوجته الساقطة يحظون بالامن والرعاية بعد تطبيع العلاقات مع البوليس (!) بعد أن اوقعا بالمعلمة فى كمين ، ويتضح ان هذا التفكك فى الحكايتين اخل بالتسلسل الطبيعى والمنطقى حيث لا رابط قوى بين أزمة الصحفية والساقطة اللهم سوى الازمة العامة التى تشترك فى معطياتها الكثيرات ، وهى حكايات من افلام الثلاثينات والاربعينات لا تعدو سوى تكرار لتوليفات وأفلام حسن الامام التى لا تخرج عن هذه المواضيع،فاين وجهة نظر المراة الكاتبة هنا ، وما هو الجديد الذى يقدمه هذا الفيلم، الذى تركز مخرجته — أيضا — على الراقصات والارداف والغناء المبتذل ، وتصنع معارك بين الرجال اشبه بلعب الاولاد فى الحارات وان كان الفيلم لا يخلو من بعض المشاهد القوية مثل مشاهد تعاطى المخدرات ، ومشاهد البحر ، وتستعين المخرجة هنا بكاتب حوار متمرس فى كتابة الجمل الحوارية المنتقاة وصاحب الباع الطويل فى افلامنادية الجندى الاشهر ، الا انه هنا يزيد من التلميحات الجنسية ... الخ . من بذاءات وادى الممثلون ادوارهم فى تكرار ممل لادوار متشابهة سابقة بوسى وحسين فهمى وجميل راتب وشويكار وسوسن بدر .

وبعد ..

أفلام جديدة ومخرجون جدد لم يثبتوا أنهم طوق النجاه لانتشال السينما المصرية من الغرق فى خضم التفاهات والسطحية والابتذال التى يصر على بثها عواجيزالسينما، وعلى كل حال فان الافلام الاولى دائما لا تكون معيارا على معدن المخرج ، وفى هذه الافلام الثلاثة نيات حسنة ولكنها لا تستطيع الخروج من المعطف القديم الذى يكبلها، واذا كانت الاعمال بالنيات فان الافلام ليست كذلك .

أدب الغد تناقش عزلة المثقفين

« وكلمات » من البحرين

يوسف أبو ريه

* صدر العدد الثانى من « أدب الغد » وهى واحدة من أبرز الكتب الادبية غير الدورية التى انتشرت فى الفترة الاخيرة والتى فرض وجودها الحى والنابض هذا الحصار المضروب على الثقافة المصرية الحقيقية على مدى حقبة السبعينيات جاء صدور « أدب الغد » تتويجا لجهود سابقة ، مع « خطوة » و « مصرية » و « الثقافة الوطنية » و « موقف » وغيرها من الكراسات التى ازدهرت فغطت ارض الوادى من اقصى جنوبه الى اقصى شماليه تحتضن الادب الجديد والرؤى الجديدة فلا تفقد الخطو ولا تسقط فى شباك التضليل .

بدأ صدور « أدب الغد » فى أبريل ٨٣ واحتوى العدد الاول العديد من الاعمال الادبية فى القصة القصيرة وفى القصيدة (فصحى وعامية) واعادت فتح النقاش حول مفهوم الواقعية الاشتراكية وكيف تم تمثله فى أدب الستينيات كما فتحت النقاش مع التيارات الادبية الاخرى ، فتحدثت عن تناقضات المفاهيم الجمالية عند جماعة اضاءة ٧٧

وها هى فى العدد الثانى تثير النقاش حول موضوع هام وحيوى وهو « عزلة المثقفين الوطنيين فى السبعينيات » فيتحدث ابراهيم فتحى عن هذا الموضوع بدءا من التعريف بمفهوم العزلة مرورا بالعوائق الموضوعية التى تؤثر فى عزلة المثقفين والتأثيرات المختلفة التى تفرضها فاعلية الحركة الوطنية (سواء بالمد أو بالجزر) على عزلة المثقف حتى ينتهى الى موضوع عزلة المثقفين الوطنيين فى السبعينيات بشكل خاص فيقول : وبالرغم مما حدث — فى هذه الفترة — كانت العناصر الوطنية والديمقراطية تحاول تعريف الجمهور بانتاج فنى وفلسفى وفكرى عميق جدا ومتقدم جدا وعرفت فى مصر نماذج كثيرة من المسرح المتقدم والروايات ايضا وتم طبع دواوين وكتب متقدمة فنيا .

و « ادب الغد » فى العدد الثانى اعادت تقديم ملفات عن كتاب جدد مما يذكرنا بتجربة « جاليرى ٦٨ » التى ساهمت فى التعريف بجيل من الكتاب فتقدم « ادب الغد » الكاتب احمد النشار من خلال ست قصص قصيرة ودراستين نقديتين لخالد الجويلى ومحمود عبد الوهاب ويحاول الناقدان الاقتراب من عالم النشار وتلمس وهج تجربته الفنية فيقول محمود عبد الوهاب : ان الكاتب يتوارى عن قصصه فلا تلمح فكرا أو عاطفة أو انفعالا وكأن ما يطمح اليه هو أن ترى العالم كما هو فى موضوعيته وحركته المحكومة بقوانينه الخاصة وكانه ضاق بكل الوان الابتزال التى تطرحها على العالم اوهامنا واهواؤنا وانماطنا الفكرية المتحجرة وتاق الى أن يعيد للعالم نشاطته وعريه النقى وحضوره الحقيقى بخشونته وصلابته وامتلائه الهادىء الصموت .

وكما اهتم العدد بتعريفنا بكاتب مصرى جديد فقد عنى ايضا بتقديم كاتب من امريكا اللاتينية هو اوجستو رواباسطوس فيترجم له أحمد حسان حديثا صحفيا نقلا عن عن صحيفة الباس الاسبانية يحدد فيه الكاتب مفاهيمه الجمالية ويتحدث عن تجربته الهادرة بنار ابداع جديد يقود العالم الى مناطق سحرية لم يتعرف عليها من قبل . كما ترجم له قصتين قصيرتين هما « جسد مسجى » و « حكى حكاية » .

وفى العدد قصص لعزت عامر وجابر النبى الحلو ويوسف ابو رية وقصائد شعرية لمحمد صالح ومحمد خلاف ودراسة لمحمد فرج حول رواية « اللجنة » لصنع الله ابراهيم

ودراسة لبوريس سوشكوف عن تاريخ الواقعية ترجمها سعد الفيشاوى .

الآن فقد تعددت الكراسات غير الدورية مما يجعلنا نطرح السؤال الملح هل — بالفعل — حققت دورا متمايزا عن الثقافة الرسمية المطروحة ؟ وهل استطاعت كل كراسة أن تشكل لنفسها ملامح متميزة ؟ ثم أخيرا هل نجحت فى خلق تيار مغاير يجمع حوله كل الكتاب الوطنيين وهل نجحت فى أن تصبح منبرهم الراسخ ؟

أسئلة كثيرة لابد من اثارتها فى كل حين لتصلب هذه الكراسات عودها ولتستمر فى تادية دورها الخلاق فى تقديم مبدعين جدد تستوعبهم رؤى نقدية جديدة .

كلمات

* تعودنا أن نلتقى بمجلات العالم العربى فنشتم منها رائحة النفط فالطباعة فخيمة والكتابات فى معظمها هزيلة تسد فراغات الصفحات البيضاء كما تعودنا أن تقوم هذه المجلات — فى الغالب — على كتاب مصريين .

ولكن هذه المرة نلتقى بمجلة متواضعة الامكانيات تطالب بعون المهتمين بشئون الادب والفن الجادين وتقوم صفحاتها على كتابات ابناء بلدها وانكانت تمديدها للكتاب العرب فى كل مكان لا لانها تدفع اكثر وانما تدعيما لهذا النبت الذى يريد أن ينمو ويخضر باتجاه النور .

فمن البحرين تاتينا المجلة الفصلية ((كلمات)) على رأس المشرفين عليها الشاعر قاسم حداد . يصدر العدد الاول فيحدد المهام بافتتاحية هى دعوة للانفتاح الادبى والفكرى على مختلف التيارات والمذاهب الادبية المتوازية مع الاحساس الابداعى الاصيل وهى خروج على اشكال الوصاية وتعزيز للاتجاه الجماعى المتالف بارنا من عناصر الحيرة والنكوص والاحباط وهى ايضا دعوة للمشاركين فى بناء ثقافة جديدة لكل الماخوذين بهاجس الكتابة وارق المستقبل والحلم .

و ((كلمات)) اخيرا ميدان لاختبار الافكار والاساليب وفسحة لتشغيل الخبرة فى مجال الادب والفن .

الآن فان الواقع البحرينى كما فى كل الاقطار العربية اختلطت عليه قيم النقد الادبى والعناصر الحضارية بقيم الاستهلاك وعناصر الانحطاط واصبح الكلام فى الثقافة والادب ترفا لا يدخل فى برامج التنمية ومن هنا لابد أن توجد ((كلمات)) كما وجدت غيرها من المجلات الادبية والفنية التى تحمل الحلم والامل والامكانية فاين ((كلمات)) من هذا ؟ عدد واحد لا يكفى للحكم لكن الموضوعات المنشورة مؤشرات دالة هناك الدراسات الادبية — ((حدود الجاذبية المضطربة)) لابراهيم عبد الله غلوم و ((مستويات الرمز وفاعليته)) لعلوى الهاشمى و ((عن تقاطع الازمنة)) لمحمد بنيس ((والشعر والتنظير للشعر)) لعز الدين المناصرة .

وهناك قصائد شعرية لقاسم حداد وزاهر القاصرى وحمدة خميس . وقصص للاجيال الادبية المتعاقبة ((احمد سلمان كمال — أمين صالح — خلف أحمد خلف — منيرة الفاضل — عبد القادر عقيل)) . والترجمات ((ماجريت .. العودة الى الجوهر الغامض للاشياء)) . من أ.م هاماشر .

وشهادات ادبية لقصاصين وشعراء عن تجربة الكتابة عندهم — كيف بدأوا وكيف عانوا فعل الابداع ؟ وما النتائج التى توصلوا اليها فى نهاية التجربة ؟ فيتحدث محمد عبد الملك — قاسم حداد — عبد القادر عقيل — على الشرقاوى — أمين صالح . فماذا يقولون ؟

الشاعر قاسم حداد يقول عن الشعر : هو هواء الزمان هو بوصلة الوقت وكل شعر لا يصوغ وقته ولا يبتكر مناخه يتخلف عن حركة التاريخ والشعر لا يهتم كثيرا من الذين يرغبون فى الاسترخاء الذى يسترخى سيتركه الزمن ومن يرغب فى الاسترخاء عن الشعر فالشعر ضد الاسترخاء بشتى اشكاله .

والقاص عبد القادر عقيل عن القصة القصيرة يقول : هى فن اللحظة الومضة التى تسطع فجاة فى قلب الظلام فتتبدى للعين الكثير من الاشياء التى كانت متوارية القصة القصيرة هى محاولة للكشف عن الاعماق البشرية للولوج الى الداخل والوصول الى القاع .

هذه بعض وجهات النظر وهذه ((كلمات)) تمديدها .. فليكن حوارا مخلصا بين كل المبدعين العرب ولنستمع الى كلمات الحقيقة والوضوح لتطوير أدوات التعبير وصقل اساليب الكتابة الفنية .

« الفجر الأدبي » في الأرض المحتلة

في سبيل حركة ادبية فلسطينية تقدمية تتجاوز ظروف المرحلة ، وتحقق الانتشار الواسع لأدب الأرض المحتلة في كل مكان والتواصل مع الحركة الأدبية والعالمية تصدر مجلة « الفجر الأدبي » التي يراس تحريرها الشاعر « علي الخليلي » .. وقد وصلنا مؤخرا العدد (٤٦) ، يوليه ١٩٨٤ يميزه الجهد البارز في اعداده حيث ضم دراسات ومواقف ، قصص وحكايات وشعر ، حوارات ، تراث ، مع الكتب ، مدارات بالاضافة الى اخبار ادبية عديدة .

* دراسات

من الدراسات ضم العدد دراسة « على هامش الرواية الفلسطينية » الفصل الثاني ، وفيها يستكمل الباحث عزت الغزاوي ما عرضه في الفصل الأول من تتبع بداية ظهور المطابع بمختلف انحاء فلسطين في بداية القرن العشرين ، والنتيجة الحتمية لذلك وهي تعدد المجلات والجرائد .. ثم كيف بدا الشباب الفلسطيني في ترجمة الروايات العالمية التي تتناول مشاكل اجتماعية قريبة من تلك التي يواجهها الانسان الفلسطيني كمشكلة الفقر والتمايز الطبقي البغيض واستبداد الحاكم وبطشه ومن امثلتها ترجمة « روحي الخالد » لاعمال فيكتور هوجو .. وترجمة خليل بيدس لروايتي « ابنة القبطان » و « القوقازي الولهان » عن الروسية . وقد كانت هذه الترجمات عن الثقافات الاخرى بداية الطريق نحو الابداع والانتاج المستقل .. وقد ماثلت فلسطين في هذا سائر الاقطار العربية . ثم تمضي الدراسة في رصد المراحل التالية للترجمة من تقليد ومحاكاة للرواية الأوربية الى مرحلة الابداع المستقل ، وتتناول نماذج من الرواية الفلسطينية بدءا من أول عمل روائي جدي (بمفهومنا الحالي عن الرواية) في تاريخ الرواية الفلسطينية ، وهو « مذكرات دجاجة » للكاتب الكبير « اسحق موسى الحسيني » ١٩٤٣ والتي قدم لها د. طه حسين . وهي محاولة فكرية لايجاد عالم افضل كما تناولت روايات لجمال الحسيني اتخذت طابع الثورة على المحتل ، وميزتها روح رومانسية حانية تغلغلت في اعماقها ، وتلك سمة طبعت الكثير من روايات تلك المرحلة .

كما ضم العدد دراسة عن « الأبجدية الصوتية » للدكتور قسطندي شوملي وهي محاولة لاقتراح نظام عربي يضع رموز للأصوات العربية تهدف الى بيان الملامح الاضافية للصوت والتي لا يمكن ان تظهر في الحرف الواحد .

« محاولة في فهم الايقاع » مقال لاحمد عبد المعطي حجازي يطرح فيه بعض المفاهيم الهامة في اجابة على اسئلة هامة مثل : ما هو الايقاع ؟ وهل التكرار هو جوهر الايقاع ؟ ويذهب الى انه لا فرق كما يقول « ابن فارس » بين صناعة العروض وصناعة الايقاع ، بل ان الايقاع عنصر مشترك في فنوننا العربية كلها ، مادامت تعتمد على تكرار الوحدة ، سواء كانت هذه الوحدة مقطعا صوتيا أو حركة جسدية أو مساحة لونية . وأن التكرار عنصر جوهري فيه ، لكنه ليس كل شيء ، الا اذا كنا نتكلم عن الايقاع بمعناه الكمي، أو بمعنى الوزن بالذات ، وليس كل موقع موزونا ، فنثر « طه حسين » مليء بالايقاع دون ان يكون موزونا . وتقاسيم العود والقانون والناي زاخرة بالايقاع وهي ليست موزونة . ذلك لان هناك نوعين من الايقاع : نوع كمي ظاهر ، ونوع كيفي مستتر .

وبالعدد ايضا مقال عن « ماجد السعيد .. شاعرا » كتبه موسى علوش وفيه يعرفنا بالشاعر ويقدم عرضا سريعا لشعره الوطني مبينا كيف يفضح فيه العجز العربي وارتباط الانظمة العربية بفلك امريكا التي تقف وراء كل ما يحدث .

* مواقف .. ومدارات

ضم باب « مواقف » مقال « اين اللحم في مائدتي العبيدي وعواد ؟ » وفيه يتناول بالمناقشة والتعليق المجموعة القصصية للكاتب « يوسف طاهر العبيدي » (انا العشق .. انت !!) الصادر عن وكالة ابو عرفة ١٩٨٤ ، والتي ضمت عشرون قصة قصيرة انتقى منها الباحث نماذجا ، في محاولة لاستقراء النواحي الفنية فيها .

وفي « المدارات » كتب « حسن ابراهيم جبريل » الى « غسان كنفاني » نشهد انك لن تفارقنا ، بمناسبة الذكرى السنوية لاستشهاد الكاتب والمناضل الفلسطيني ، وهي الذكرى الثامنة والاربعون لميلاد شهيدنا غسان كنفاني « سلاما ايها النبي المدجج بالفرح والشمس والبنادق الطيبة » .

* حوارات

تضمن العدد حوار مع الكاتب الالماني « رايز كيرندل » اجرته معه الصحافية « اورسولا بيتيرايث » عن روايته « قضية مهمة » وفيه يتضح موقفه من نضال الشعب الفلسطيني حيث تدور احداث روايته في لبنان وسورية ، وتعكس معرفة جيدة بحياة الفلسطينين .

وحوار آخر مع الناقد والروائي والشاعر الفلسطيني الكبير « جبرا ابراهيم جبرا » اجراه « عيسى السعيد » في لندن وهو حوار هام عن فن الرواية والمهمات التاريخية المطروحة عليها .

شعر .. وقصص وحكايات

احتوى العدد قصائد للشعراء : عبد الناصر صالح وهي قصيدة « عن الموت واشياء اخرى » مهداه (الى معين بسيسو الشاعر المناضل) وقصائد لجمال مغوار — يوسف حامد — محمود خليل حمد — مصطفى مراد — المتوكل طه ، وفي باب قصائد من كل ارض وردت نماذج مختارة من شعر المقاومة الفيتنامية بالاضافة الى « نافذة » وضمت قصيدة « الف باء » لعلي الخليلي .

بالاضافة الى قصص وحكايات للادباء تيسير صفدي — فكري خليفة — احمد هيبي — زياد صنوري ، وصورة قلمية للدكتور صابر محمود حسين .

تراث .. وكتب

في التراث الشعبي جاء مقال عن « جفرا » بقلم عمر عطاونه وفيه يتناول بعض بعض الاقوال التي تقال في (جفرا) ، ومعناها في اللغة ولد الشاه ، وتعني في الادب الشعبي الفلسطيني صغيرة السن ، يقدم الباحث بعض ما يقال فيها — جفرا — على لسان الانسان الفلسطيني الذي يبذل اليوم كل غال ونفيس في سبيل وجوده ووجود هذا التراث .. انه تاريخ عريق سيبقى دوما مشعل هداية لابناء هذا الشعب اينما وجد ، وسيكون سلاحا فعالا في يده من اجل التحرير والعودة .

ومع الكتب تعرض لنا المجلة كتاب « النبي وفرعون : الحركات الاسلامية في مصر المعاصرة » تاليف جيل كيبل .. وفيه يتتبع المؤلف الحركة الاسلامية في مصر وتحولاتها منذ حوالي ثلاثين سنة ، انطلاقا من تاسيسها : جمعية الاخوان المسلمين التي اغتيل مؤسسها ومرشدها حسن البنا عام ١٩٤٩ وحتى الآن .

كما ضم العدد مجموعة من الأخبار الادبية والفنية كان ابرزها خبر عن تضامن الفنانين التشكيليين في الضفة وقطاع غزة مع الرسام المعتقل « فتحي غبن » ، عن تنظيم يوما تضامنيا بقاعة مسرح الحكواتي — النزهة — في القدس .. وقاموا بعرض لوحاته وبيعها للجمهور ورصد ريعها لصالح اسرة الرسام المكونة من زوجته وثمانية اطفال ، والرسام المعتقل من مخيم « جباليا » قطاع غزة .

ان « الفجر الادبي » كصوت متميز وفعال ، تخطو خطوات واسعة في سبيل حركة ادبية فلسطينية تقدمية .

تقرير عن المؤتمر العالمى السادس عشر للإتحاد الدولى للغات والآداب الحديثة

د. منى أبو سنة

عقد الاتحاد الدولى للغات والآداب الحديثة مؤتمره العالمى السادس عشر فى مدينة « بودابست » عاصمة المجر فى الفترة من ٢٢ الى ٢٧ اغسطس ١٩٨٤ . كان العنوان الرئيسى للمؤتمر « التغير فى اللغة والادب » والعنوان الفرعى « المضمون الثقافى للثبات والتغير فى الشكل والوظيفة الادبية واللغوية » .

حضر المؤتمر ثلاث مائة مشارك من اربعين دولة من مختلف قارات العالم . وهو اول مؤتمر من هذا النوع يعقد فى دولة اشتراكية منذ الحرب العالمية الثانية . ومع ذلك فليست هذه هى المرة الاولى التى ينعقد فيها هذا المؤتمر فى بودابست ، فقد كانت المرة الاولى عام ١٩٣١

وقد ناقش المؤتمر الموضوع الرئيسى من خلال اربع قضايا تناولتها الابحاث :

١ — مشكلات النظرية والمنهج .

٢ — الرؤى التاريخية .

٣ — مشكلات معاصرة .

٤ — مشكلات اقليمية .

وقد انعقد المؤتمر فى اكاديمية العلوم المجرية حيث القى رئيس الاكاديمية كلمة فى مفتتح الجلسة الاولى اشار فيها الى الدور البارز الذى تقوم به الدول النامية فى احداث توازن بين الكتلتين الشرقية والغربية مما يساعد على تعميق الحوار بين الثقافات المختلفة . واشار كذلك الى نجاح القائمين بتنظيم المؤتمر فى تجاوز الضغوط السياسية واشراك العلماء من كل انحاء العالم، فى الوقت الذى فشلت فيه الدورة الاوليمبية الرياضية فى تحقيق هذا التجاوز ، الامر الذى يسمح لنا بان نعتبر هذا المؤتمر بمثابة اوليمبياد فكرية وثقافية واكاديمية . ثم استعرض تاريخ انشاء اكاديمية العلوم المجرية عام ١٨٢٥ بهدف تدعيم وتطوير اللغة والادب المجرى . واستضافت الاكاديمية الاتحاد الدولى للغات والآداب الحديثة فى مؤتمره العالمى الاول عام ١٩٣١ وكان موضوعه التاريخ الادبى الحديث ، أو بالتحديد ، تاريخ الفكر فى الادب . ثم عرض رئيس الاكاديمية لعلاقة اللغة بالثقافة باعتبار أن اللغة ظاهرة حضارية مواكبة لتطور الادب . فاكد أن اللغة قدرة كامنة فى العقل الانسانى ومتوارثة ، وان المهارات اللغوية والتعبيرية تكتسب بالتعليم والممارسة . ثم اشار الى بعض التجارب الميدانية التى قام بها فريق من العلماء اثبت من خلالها وبالاحصائيات الموثقة أن المرأة ، وبالذات المرأة الريفية،

تمتلك قدرة التعبير اللغوى عن افكارها ومشاعرها تفوق قدرة الرجل ، ولكن هذا التفوق يزول بفضل نظام التعليم الذى يساوى بين قدرات الرجل والمراة وبذلك يطمس قدرات المراة الطبيعية ويوجهها توجيها اجتماعيا .

ثم القى رئيس الاتحاد الدولى للغات والآداب الحديثة كلمة عن ((العلوم الادبية فى العالم المتغير)) . واعرب عن غبطته لاجتماع ثلاث مائة عالم من اربعين دولة فى عالم اليوم المتصارع واشار الى الدور الذى يمكن ان تؤديه اللغة والادب لتدعيم العلاقة العضوية بين هؤلاء العلماء للقضاء على الصراعات الدولية ولنشر ديمقراطية المعرفة . وكانت الفكرة المحورية فى كلمة رئيس الاتحاد هى علمية الادب او ما اسماه بنشاة ((العلوم الادبية)) كنتيجة لتكاثر المناهج والنظريات وبزوغ الثقافة الجماهيرية . واوضح ان نشاة العلوم الادبية ينبغى ان تتم عن طريق المنهج الخارجى اى من العلوم الانسانية مثل علم النفس الاجتماعى ، التحليل النفسى ، الفلسفة ، علم الاجتماع وعلم اللغة . ثم استعرض النظريات المعاصرة من البنيوية الى ما بعد البنيوية التى تعالج النصوص الادبية بمعزل عن الواقع الاجتماعى . ثم عرض لعلم الهرمنيوطيقا او علم تاويل النصوص القائم على التاويل الفلسفى للنصوص الادبية ، وقد نشا كفرع من علم الجمال . ثم جاءت الماركسية واثرت هذا العلم وذلك باضافتها البعد التاريخى الى البعد الجمالى فى تحليل النص الادبى . وهكذا ادى تعدد المناهج الى نقلة كيفية من التاريخ الادبى الى العلوم الادبية من خلال التداخل بين العلوم . ثم قال ان الادب باعتباره مؤسسة اجتماعية هو احد اشكال الوعى الاجتماعى والايداولوجيا . وعلى ذلك ينبغى تحليل النص الادبى باعتباره جامع للفرد والمجموع ثم اشار الى منهج سارتر الذى يجمع ما بين الفلسفة والتاريخ الاجتماعى وعلم النفس الاجتماعى من اجل تفسير الميكانيزم الخفى فى العمل الادبى والذى يكشف عن العلاقة بين الفرد والمجتمع وفى ختام كلمته اشار رئيس الاتحاد الدولى للغات والاداب الحديثة الى مستقبل الدراسات الادبية القائمة على ((العلوم البينية)) ، اى التى تجمع ما ((بين)) العلوم الانسانية ، وتنبا بنشوء ما اطلق عليه لفظ ((حساسية جديدة)) متاثرة بروح العصر الذى يتسم بالعلم والتكنولوجيا والدراسات المنهجية .وسوف تؤدى هذه ((الحساسية الجديدة)) الى علمية الادب التى تستند الى تطبيق المناهج العلمية فى تحليل النصوص الادبية . ثم بدات جلسات المؤتمر وتفرعت الى لجان رئيسية ولجان فرعية .تناولت اللجان الرئيسية الموضوعات الاتية : اللغة والادب فى المجتمعات المتغيرة ، ملامح عن نظرية الادب ، مفهوم التغير فى الادب ،تفسير التغير فى الادب ، المنظور التاريخى للثبات والتغير فى الادب .

فى اللجنة الرئيسية القى المحاضرة الافتتاحية الاولى الناقد والمؤرخ الادبى المعروف رينيه ويليك مؤلف كتاب النظرية الادبية الذى ترجم الى اللغة العربية (وقد صادف افتتاح المؤتمر عيد ميلاده الواحد والثمانين) . وكان عنوان المحاضرة ((التغيرات الحديثة فى النقد الادبى)) استعرض فيها جميع الاتجاهات المعاصرة فى النقد الادبى الاوربى والامريكى ابتداء من بنيوية دى سوسير ومرورا بنظريات ديريدا عن التفكك ونظرية ريتشاردز عن سيكولوجية النقد الادبى ونظريات جون مارت عن موت الادب ومعظمها يركز على التكنيك دون المضمون . ثم اشار الى دراسات النقد الانثوى عن المراة التى بدات باحياء رواية ((الصحوة)) التى كتبتها الروائية الامريكية كيت شوبان فى نهاية القرن التاسع عشر (١٨٩٩)والتى يعتبرها النقاد مفجرة للوعى الانثوى فى مجال الدراسات الادبية ، واشار رينيه ويليك الى ان التيارات الادبية المعاصرة تشكل علاقة جدلية بين الاتجاه العقلى والفكرى الذى يستند الى المنهج العلمى والاتجاه اللاعقلانى الذى

يستند الى الاسطورة . يتمثل التيار الاول فى نظريات الهرمنيوطيقا القائمة على التاويل الفلسفى للنصوص الادبية والمنهج الماركسى الذى يستند الى التاويل التاريخى. ويمثل التيار الثانى البنيوية التى تنبذ المنهج التاريخى .

وفى اليوم الثانى للجان الرئيسية القت منى أبو سنة (مصر) المحاضرة الافتتاحية الثانية عن ((اللغة كثقافة)) ينطوى البحث على شقين : شق نظرى وآخر تطبيقى . يتناول الشق النظرى مفهوم اللغة ونشاتها وتطورها وعلاقتها بنشاة الحضارة من خلال عرض تاريخى ونظرى . والفكرة المحورية ، فى هذا الشق ، تدور على أن نشاة اللغة ترتبط بنشاة الحضارة . ففى العصور البدائية ، حيث عاش الانسان فى وحدة تامة مع الطبيعة ، متكيفا معها ، ومحكوما بما تمنحه الطبيعة من طعام ان وجد عاش عليه وان انعدم انقرض. ثم واجه الانسان ((أزمة الطعام)) التى ادت به الى نقلة كيفية ، من عصر الصيد الى المجتمع الزراعى ، فاتجه الى ممارسة العمل اليدوى الجماعى معتمدا على عضوين هما اليد والحنجرة بهدف التحكم فى الطبيعة وتغييرها لخدمة احتياجاته . ومن خلال العمل الجماعى وصل الانسان الى مرحلة الكلام لتلبية حاجة ضرورية للاتصال والتفاهم . ومع تطور العمل ونشاة المجتمعات انفصل الانسان عن الطبيعة وتحول من التحكم فى الطبيعة الى امتلاكها والسيطرة على الاخرين . ومن خلال نشاة الثقافة فى المجتمع كنتاج الملكى الكلام والتجريد ظهرت اشكالية الثبات والتغير فى اللغة باعتبارها تجسيدا للثقافة يجمع ما بين المنتجات الثقافية والفكرية والمادية وبين نشاة الحضارة ، وبالتالى تصبح اللغة كائنا حيا متطورا، متغيرا ومغيرا فى آن واحد. ولكن تطور اللغة يستلزم التحكم فيها ومن هنا نشا علم الهرمنيوطيقا اى علم تاويل النصوص تاويلا فلسفيا ابتداء من ارسطو ثم شلير ماخر ودلفاى وبولتحان وهيدجر .

هذا عن الشق النظرى أما عن الشق التطبيقى فيدور على تطبيق مفاهيم الشق النظرى وذلك بالاستعانة بمفكرين عربيين هما طه حسين وأدونيس . حاول الاول أن يستخدم ادوات الهرمنيوطيقا مستعينا بالمنهج العقلانى، كما اعلنه ديكارت ، ، فى اطار التراث العربى الاسلامى ، ولكن محاولته اجهضت فصودر كتابه ((فى الشعر الجاهلى)) وفصل من الجامعة اما أدونيس فحاول أن يفسر فشل استخدام أدوات الهرمنيوطيقا فارتاى ان العقل العربى رافض للمنهج العقلانى الديكارتى وبالتالى رافض للهرمنيوطيقا .

اما اللجان الفرعية فقد بلغت سبعا وسبعين تناولت ظاهرتى الثبات والتغير فى اللغات والاداب العالمية بما فيها العالم الثالث وبالذات آسيا وافريقيا . ففى جلسة خاصة عن قضايا معاصرة فى الادب المصرى القت انجيل سمعان (مصر) بحثا بعنوان ((ثيمات وطنية وتطور شكل الرواية المصرية)) تربط فيه بين نشاة وتطور الشكل الروائى فى مصر وبين الحركة الوطنية فى مطلع هذا القرن. فقد عرضت بالتفصيل لنشاة الرواية المصرية من شكل المقامة وتطورها فى اطار الحركة الفكرية والادبية التى واكبت الحركة الوطنية المصرية فى مطلع القرن . وقد مهد لهذه الحركة مجموعة من المفكرين على راسهم رفاعة رافع الطهطاوى والشيخ محمد عبده فالاول كان له فضل نقل الثقافة الاوربية ، وبالذات الفرنسية ، الى مصر مما كان له بالغ الاثر فى نشاة وتطور شكل الرواية المصرية فى الاطار العالمى . أما الشيخ محمد عبده فقد نادى بالاصلاح وبذلك مهد الطريق للفكر المستنير اللازم لنمو وتطور الادب بشكل عام ثم عرضت بشكل تفصيلى تحليلى لمراحل تطور الرواية فى ادب نجيب محفوظ الذى يعتبر أدبا عالميا بكل معانى الكلمة اى من حيث المضمون والشكل . ثم عرضت لاحدث الاتجاهات فى الرواية المصرية فذكرت بعض الأعمال للاديبات الشابات مثل اقبال بركة وزينب صادق وسكينة فؤاد .

وفى نفس الجلسة قرا بحث فاطمة موسى (مصر) عن « استخدام الفصحى والعامية فى الادب العربى المعاصر» — عرضت فيه لنشاة استخدام اللغة العربية الفصحى فى الادب الحديث المكتوب ، باعتبارها لغة القرآن ، وانفصالها عن العامية ، ثم نشوء ما اطلقت عليه لفظ « اللغة الثالثة » اى لغة الصحافة التى تجمع ما بين الفصحى والعامية ويفهمها القارىء العربى فى جميع انحاء الوطن العربى . ثم عرضت للمحاولة التى قام بها كل من احمد لطفى السيد وعبدالعزيز فهمى وقاسم امين لاحلال اللغة العامية فى الادب المكتوب محل الفصحى علىاعتبار أن العربية الفصحى ، مثل اللغةاللاتينية فى اوربا ، لغة مقدسةتستخدم فى الشعائر الدينية فقط ، وتفسير الباحثة فشل هذه المحاولة بان اللغة الفصحى مرتبطة ارتباطا عضويا بالقصيدة الاسلامية . ثم عرضت لاستخدام العامية فى الرواية والمسرح المصرى من خلالالحوار ومحاولات كل من توفيق الحكيم ويوسف ادريس، وكذلك اعتراض طه حسين عليها . نتج عن هذه المحاولات أن العامية اصبحت لغة رسمية معترف بها فى مجال المسرح . وعلى الرغم من النجاح الجماهيرى للغة العامية فى الادب المسرحى ، فان هذا لا يعنى احلال العامية محل الفصحى . فستظل الفصحى هى اللغة الموحدة للوطن العربى على جميع المستويات على الرغم من تعدد اللهجات، بالاضافة الى لغة الصحافة والاعلام .

كما عقدت ندوة عن الادب الافريقى فى التراث المنطوق باللغات الافريقية والادب الحديث المكتوب باللغات الاوربية . ودلت المناقشات على أن التراث ، من حيث الشكل والمضمون ، هو العامل الطاغى فى الادب الافريقىعامة المكتوب منه والمنطوق . فقد اكد اودونوجا (نيجيريا) فى بحث عن العلاقة بين الادب المنطوق والمكتوب فى نيجيريا أن مضمون الكتابات الادبية باللغات الاجنبية (مثل اعمال شوينكا واتشبى) لا يختلف عن كتابات هؤلاء الكتاب باللغة المحلية الا من حيث وسيلة التعبير وذلك لتقريب المضمون لاذهان الجماهير . كما تنبا باندثار الاعمال المكتوبة فى المستقبل واحلال الادبالشعبى المنطوق محلها بحيث تصبح موضوعات للدرسات الاكاديمية ، وان دور راوى القرية فى التراث الافريقىهو الذى سيبقى لانه اقرب الى الجماهير نتيجة لارتفاع نسبة الامية من ناحية ولان وسيلة لاحياء التراث الافريقى الذى حاول الاستعمار طمسه باقحام لغاته وثقافاته على اللغات والثقافات الافريقية . وتؤكد هذه النظرة أن اللغة ليست سوى وسيلة للتعبير لا علاقة لها بالثقافة ، لا تتاثر بها ولا تؤثر فيها . واكد نفس الفكرة وانجالا (كينيا) فى بحث عن « تيمات حديثة فى الادب الكسيواحيلى » ، فقد أثار قضية الثقافتين ويعنى بهما الثقافة الافريقية التى تمثل الاصالة والتراث والثبات ، وهى تمثل الجانب الايجابى ، والثقافة الاوربية الاستعمارية التى تمثل الفساد والانحلال والتغير . ويمثل الادب قضية الثقافتين ويعنى بهما الثنائية من خلال تصوير الصراع بين القديم والجديد. يمثل القديم الشيوخ رمز الحكمة والتراث ، ويمثل الجديد الشباب الطائش المتاثر بثقافة الاستعمار التى تؤدى الى الانحلال ، اى التحلل من القيم الموروثةالتى تحكم علاقات البشر داخل القبيلة وبالذات علاقة الرجل والمرأة ، وهو ما تركز عليه هذه الروايات . ومن خلال المناقشات اكد الباحث ان صياغته وعرضه لقضية الثبات والتغير فىالادب الافريقى على هذا النحو لابد أن يؤدى الى حل ماسوى بمعنى أن تقضى ثقافة على الاخرى . ذلكان التناقض بينهما هو تناقض سورى وليس تناقضا جدليا ، وبالتالى فان النتيجة الحتمية للصراع تقضى بالضرورة الى تلاشى احد حرفى الصراع تلاشى كامل ، بحيث لا يبقى فى النهاية الا طرف واحد . وحيث ان التراث هو عامل التماسك فلابد حتما أن يكتب له الانتصار فى هذا الصراع ، وقد شاركهذا الراى الباحث فاجا فايارا (تايلاند) فى بحث عن « التاريخ الادبى

والتغيرات الاجتماعية والثقافية في تايلاند » يركز فيها على التراث في الادب التايلاندي أو كما اسماه الادب الكلاسيكي، والذي يتمثل في الادب الديني بالاضافة الى بعض أشعار الحب المنقولة عن الادب الهندي . وردا على سؤال عن وجود تيارات معارضة تستخدم الادب كوسيلة لنقد النظام السياسي بهدف التغيير، اجاب الباحث بان هذا نادرا ما يحدث لسببين اولهما ان النظام العسكري لا يتاثر بمثل هذا النوع من الادب الرمزي لانه لا يفهمه ، والسبب الاخر هو ان النظام الحاكم في تايلاند يتجسد في الملك الذي يمثل رمز السلطة الابوية للمواطن التايلاندي .

وفي بحث عن « أثر التغير الثقافي على الادب في تركيا » أثارت دولتاس (تركيا) سؤالا هاما : هل يؤدي التغير الثقافي الى تغير في المعنى ؟ وتقصد بالمعنى المضمون الذي يعكس الرؤية الكونية التي يعبر عنها العمل الادبي . وكان جواب الباحثة من خلال عرض للحواديت الشعبية واساطير الاطفال مثل القصص الشعبي التقليدي المتوارث حيث لا يتغير المعنى من ثقافة الى اخرى بل يظل ثابتا على الرغم من تغير الثقافة والراوي . واعطت مثالا من قصة سندريلا التي ظهرت في الادب الصيني عام ٨٥٠ ق. م. وظهرت بنفس الشكل والمضمون في اليابان وايطاليا والمانيا والدانمارك وتركيا ، على الرغم من بعض التغييرات الطفيفة التي يضيفها الراوي لتلائم البيئة المحلية . هذا يعني أن العاملين المحددين للقصة هما الموضوع والشخصيات التي لا تتغير بتغير البيئة الثقافية . وبذلك تصبح القصة المحلية مجرد « تنويعة » على القصة الاصلية ولا تتحول الى قصة جديدة . وكمثال عرضت الباحثة لقصة « الصبي الكسول » الدانمركية الاصل والمتداولة ايضا في تركيا .

وعلى الجانب الاخر ، واقصد الباحثين الاوربيين والامريكيين ، كان الطابع الغالب في الابحاث هو الاتجاه الى التركيز على دراسة الاشكال الادبية من خلال المناهج والنظريات الشكلية والتحليلية بمعزل عن الاصول الثقافية والحضارية التي افرزت تلك الاشكال الادبية. وتعبر معظم المناهج والنظريات المعاصرة في النقد الادبي عن مفارقة صارخة . فهي تلح على علمية الادب، أو مايطلقون عليه لفظ « العلوم الادبية ». وفي نفس الوقت تعطي الاولوية لدور الاسطورة في الادب وليس للعقل بدعوة أن القيمة الحقيقية للادب تكمن في اسطوريته وأن الاتجاه العقلاني في الادب من شانه ان يضعف تاثيره الفني والاجتماعي . ظهرت هذه المفارقة بوضوح في الندوة التي نظمتها الجمعية الدولية للادب المقارن عن دور النظريات الادبية في دراسات الادب المقارن ، وشارك فيها فريق عمل من كندا الى جانب بعض الباحثين من اوربا ، ودعمتها اتجاهات تستند الى الفلسفة اللغوية المتفرعة عن الفلسفة التحليلية التي تدرس اللغة كظاهرة قائمة بذاتها بمعزل عن الواقع الثقافي انطلاقا من اعتبار العلم مجرد وصف للواقع وليس تجاوزا له وهذا ما عبر عنه عمليا وبوضوح عرض رينيه ويليك الوصفي للاتجاهات المعاصرة في النقد الادبي . واكده الفيلسوف الامريكي روبرت جنز برج (بنسلفانيا) في بحثه عن «التغيرات الادبية المبدعة وتدمير الاعمال العظيمة » ويعني الاعمال الكلاسيكية مثل الالياذة والاوديسا والمسرحيات اليونانية وكلاسيكيات الادب الوسيط والحديث ابتداء من دانتي ثم شكسبير وراسين وجوته حتى الان . والفكرة المحورية التي يدور عليها البحث هي ان الاعمال العظيمة تغير من طبيعة وشكل الممارسة الادبية بما تحدث ، من تغييرات جذرية . فهي بهذا تنفصل عن الماضي وتبدا خطا جديدا في عالم الابداع . وهذا الاعمال العظيمة الجديدة يمكن أن نطلق عليها الكلاسيكيات الجديدة التي تصبح مصدر ابداع الاجيال الجديدة . بعد فترة يبلغ فيها الادب مرحلة من النضج تؤهله لاحداث تغيير جذري آخر ينفصل به عما أصبح تراثا ، ويمثل تاريخ الادب مراحل متلاحقة تبدا بخطوات كبيرة مغامرة تتبعها

خطوات اقل مغايرة ومدعي ، للخطوات السابقة ، تتبعها خطوات اخرى أكثر هدوءا وتاييدا للامر الواقع . ان الدفعات الحيوية تعبر عن الاستجابة الخلاقة للتحديات من خلال افعال مبدعة . أن الانفصال عن الماضي القريب يعتبر عملا عبقريا . مثلا : عصر النهضة انقلاب على عصر الجوتيك . والعصر الوسيط دعا فيه المفكرون الى تطوير الادب واللغة في اطار روح عصر النهضة . ان عظمة الادب الغربي ، كما يقول الباحث ، تكمن في الاحياء الدائم لموضوعات وشخصيات واشكال الماضي . وعلى الاديب المعاصر ان ينهل من كنوز التراث ويجدد فيها كما يحلو له. وهذا يشمل ايضا التراث الادبي غير الاوربي مثل التراث الشرقي والاسلامي والافريقي، الادب الشعبي ، الاديان ، الاساطير . فالتراث بجميع اشكاله هو وسيلة هدم اي تراث كما يقرر الباحث . بالاضافة الى التراث يعتمد الاديب ايضا على الخيال وعلى تجاربه الشخصية كمصادر للالهام . أما المصدر الاساسي للالهام فهو ما اسماه الباحث بالمعاناة الميتافيزيقية أو القلق الميتافيزيقي في احضان التراث .

ان فكرة تجاوز التراث بالتراث ، وبالذات التراث الاسطوري ، تتفق بشكل مباشر مع الاتجاه الافروآسيوى نحو تمجيد التراث والاعلاء من شانه مما يحيل التغيير من واقع الى وهم لانه يحدد المستقبل في اطار الماضي . والملاحظ بشكل عام أن وجهة النظر الاوربية والامريكية اتفقت بشكل مباشر أو غير مباشر مع وجهة النظر الافروآسيوية على الرغم من التعارض الظاهرى . أما القضية التى وحدت بين وجهتى النظر فكانت التراث الاسطورى .

ملاحظــات نقديــة حــول قصص العــدد الرابــع

مــن أدب ونقــد

هاشــم عرابيــة

البريد الأدبى :

بداية ، أؤكد انحيــازى للكتاب الشــباب ، وارى فيهم البديل عن الصوت الآفل التى تحاول الأجهزة الرسمية ، والاعلام السائد نفخ الحياة فيه رغم انفه ... لا يعنى ذلك انى اتنكر لدور (الرواد) ، او انى اضــع المسألة فى اطار صراع الأجيال ، ولكن جيل الكتاب الشباب ـ بطابعــه العام عربيا ـ يحمل شرف (الاستشهاد) وهو اكبر من شرف (الريادة) وأعظم من لمعان (النجومية) .

ومادمت بصدد مناقشة (القصة القصيرة) فلابد أن اشير الى انها فن أدبى مازال فى طور النمو على ســاحتنا الثقافية ، وســتأخذ مكانها الواضح بين بقية الفنون الأدبية الراسخة بعد ان يرتفعمستواها كفن لــه خصوصيتهومميزاته ، وهذه ضرورة وادبية لا تساهم فيها الرغبة فحسب وانما الجهد الخلاق والاطــلاع الواســع ، ولا اتفق مــع الذين يقولون ان القصة القصيرة اسهل واوسع رواجا لأن الناس فى عجلة من امرهم ، بل اقول أن للقصة القصيرة مكانتها لأنها فن له خصوصيته وفرض نفســه . قبل (تشيخوف) و (موبسان) وبعد اكتشاف الذرة .

من المفهوم طبعا أن القصة القصيرة لا تصور فى العادة سوى مقطع واحد من الواقعة المهنية او من حياة البطل ـ النموذج ـ ، ولا تتناول سوى مظهر من مظاهر الواقعة او الشخصية موضوع القصة ، ولكن المهم ان وسائلها كافية من من اجل المساهمة فى اعادة يجسيد الحياة على اكمل وجه .

فى قصص العدد الرابع من (ادب ونقد) يتلمس القارىء أن الانسان هو الموضوع الأساسى فيها ، انها قصص النــاس بحيواتهم ومشاعرهم ونضالهم ... كما تحمل هذه القصص فضحا لبؤس الواقع وادانة لسلبياته باسلوب واضــح وبسيط ، اما الرعب من الغــد فهو المطب الذى وقعت فيه معظم قصص العدد ، تناولت القصص نماذج : العــانس والمناضل والعــامل والعــاشق والخادمة والمــومس ... كلهم يدركون نهاياتهم المأساوية ولا يملكون شيئا حيال مصائرهم الا الصبر ، وفى احسن الأحوال الحلم ، ولكن اى حلم ؟ ست نماذج قصصية كل نموذج كفيل ـ عبــر معاناته ـ ان يشكل تحديا فاعلا للواقع المعاش ـ لا فاضحا فحسب ـ

لكنهم جميعا ظلوا يتحملوا ويتحملوا .. ويحلموا ويحلموا ! فهاهى العانس تتمنى على الشمس أن تعيد لهـا ثوبها ، وزوجة العـامل تعلل نفسها بالتوقعات الحسنة بانتظار ان يأتيها خبره ، والعاشق يفكر بأن يفقأ عينى عدوه ، والخادمة لا تريد (فلوس) بل تريد ان تعمل ولو سخرة ! والمومس تتساءل ـ بعد خراب البصرة ـ اين ذهب بعد أن تركها على باب المدرسة آخر مرة ! .

لنتابع قصص العدد حسب ترتيبها ، واحب ان اقر بأن هذهالقصص ـ رغم ملاحظاتى ـ تظل المقدمة الضرورية لمـا هو اسمى وافضـل ، والدرجة الأولى فى السلم بالاتجاه الصحيح .. فناصـية الفن لا تمتلك دفعة واحدة . لا اريد ان اطيل فى تشريح القصص وساشير فقط لمـا له علاقة بالعنوان الذى اخترته لقراءتى النقدية المختصرة هذه :

ـ البئر لجار الله الحلو :

« كل شىء مرتب ، منذ امس واول امس والشـهر الفائت .. من سيقع عليه فستانى ستقع عليه عينى وسيكون زوجى .. (تبص !) للفستان الطائر .. هو الفستان الأزرق » .

ولكن هيهات ، فقد مضى قطار العمر وظلت القصة عانسا .

« لو فستانى احمر ربما خطفته الشمس » .

ايحاء جميل ودقة فى تصوير العزلة التى تعيشـها الفتاة وجهـد قصص محمود ، ولكن هل يستطيع القارىء أن يتعاطف مع هذا النموذج طويلا : فتاة ميزتها الوحيدة انها تتقن اشغال البيت وتنتظر ونتظر وتحلم بفستان أحمر ؟ دون أن تحاول كسر طوق وحدتهـا ! دون أن تخطو ولو خطوة باتجاه الحياة وتيارها العريض الكفيل باعطاء (الفولة كيالها) !

ـ عن الصبى والشمس الصغيرة لغريب عسقلانى :

« اهى المعجزة يارب الكون .. ام هو ترتيب جديد للأشياء .. »

مزيج من أسلوب غنائى جميل وصور حادة مؤلمة تأخـذ بيدنا الى دهاليز قصة (غريب) . وتضع أمامنا صورا لغربة الصبى ، الشمس القنديل بمواجهة عالم يتداعى من حول البطل وتنهار الأشـياء الجميلة ، لكن البطل يصر على الصمود حتى الخطوة القادمة ، حتى تبزغ شمس حقيقية وقوية .

« شمسهم مازالت دافئة .. لكن الحصار عنيف » .

تعبير يوحى بأن الشموس تؤول الى الذبول ؟ .. لا سمح الله ، فهاهى أصابع الاعداء تحترق حين يمدونها الى شريان القلب ، ويصلبون البطل لكنه يصر على الصمود ، صمود وكفى ، صمود بلا مقاومة ولا ردود فعل ، وذلك أضعف الايمان .

فى القصة ترميز جميل وصـــور معبرة ، لكن الاغـــراق فى الروائح الكريهة والسعال والقىء والطين طغى على جمال الجوهرة التى يتمسك بها الولد .

« ما ابهى طلعتك يا ولد .. »

هل هذا معادل يكفى مقابل كل هذا السواد والقتامة ، هل هـــذا يكفى الى جانب كل هذه الغرابات التى عاناها البطل ؟!

ـ موسم الفقراء لاحمد والى :

لعل هذه القصة من انجح قصص العدد فى تناول النموذج ، البطل عامل ، والقصة تدور حول اسرته التى تنتظـــر معيلها بقلق وشـــوق (لأنه معهم ودائما اليهم سيعود) ويحكى لهم قصة زميله الذى قتل على سكة الحديد أثناء العمل . ولكن ماذا فعل هذا العامل كى يتجنب مصـــير زميله ؟ (يشحت لعياله القوت ويترك هذا العمل) ؟!

امراة العامل تنتظر عودته من السويس يوم الخميس ولا يأتى فتعلل نفسها بانه تاخر لطارىء وتتحايل على قلقها ، لكن الخوف من المصـــير المحتوم يسيطر عليها ، ولكنها تنتظر وتنتظر .

هذه القصة تحمل شحنة من التوتر الفنى تخلق حالة من التعاطف، مع اسرة العامل دون أن نحس الثقة بعامل السكة الحديد وبانه قادر على فعل تغيير لواقعه على الأقل .

ـ الوارث ملك ابى لعامر سنبل :

اعتذر لأنى لم افهم هذه القصة جيدا .

« اخاف حلاوة التحديق فى عينيك يا تونه » .. وتركها تتزوج من الرجل صاحب البيت الكبير ؟

« وتذكرت أننى قبل أن اعبر بوابته كنت قد قررت أن افقأ عينيه» .. اتساءل ، من لم يجرؤ على النظر فى عينى حبيته هل سيجرؤ على أن يفقأ عينى من اخذها منه ؟ ثم ان العاشق يملك سر الرجل الكبير ويصونه !.. ولماذا سيفقأ عينى عدوه ؟ هل هذا الفعل يعطى خلاصا له او لتونه أم هو ثأر ذاتى لأبيه ولتونه ؟

ثانية لم افهم هذه القصة .

ـ هنيه لعمر عبد المنعم :

لا ادرى لماذا تذكرت فيلما للمبدع العظيم شارلى شابلن عن علاقة العامل بالاله ، حبه للعمل وارتباطه به من جهة ، واستلاب الآلة له من جهة اخرى .. تذكرت ذلك وأنا اقرا قصة الخادمة التى حرمتها الغسالة الكهربائية (متعة) العمل ! حتى كدت أقول (ما احلاها عيشة الخدامة).

« ارتمت عليها أخذت تقبلها .. لم تعبأ برائحتهـا القذرة (كانت) ! لها طعم خاص .. ما اجمل أن يشعر الانسان بطعم رائحة يحبها » .. لمن هذا الحب ! انه لكومة غسيل قذرة ! ثم ان هنية الطيبة ترفض الفلوس « لأنها عايزة تشتغل مش عايزة فلوس » ! حطم كابتنا انسانة مكافحة ومجد ظاهرة نريدها أن تختفى من حياتنا .. تمنيت لو لم اقرأ هذه القصة فى مجلة ادب ذنتقد .

ـ الرعشة لابتهال سالم .

« قابلته صدفة »

ثم « انتعلت خسارتهـا ورحلت تاركة بصمالتها فى أروقة الليل » . وخلاص هذه البائسة بالنكوص للسؤال القديم « اين ذهب بعد أن تركها آخر مرة عند باب المدرسة ! »

مرة اخرى واخرى تغلق الدوائر من حول المسحوقين ولا مناص الا النكوص واجترار الالم بدل الخروج الى دائرة الفعل !

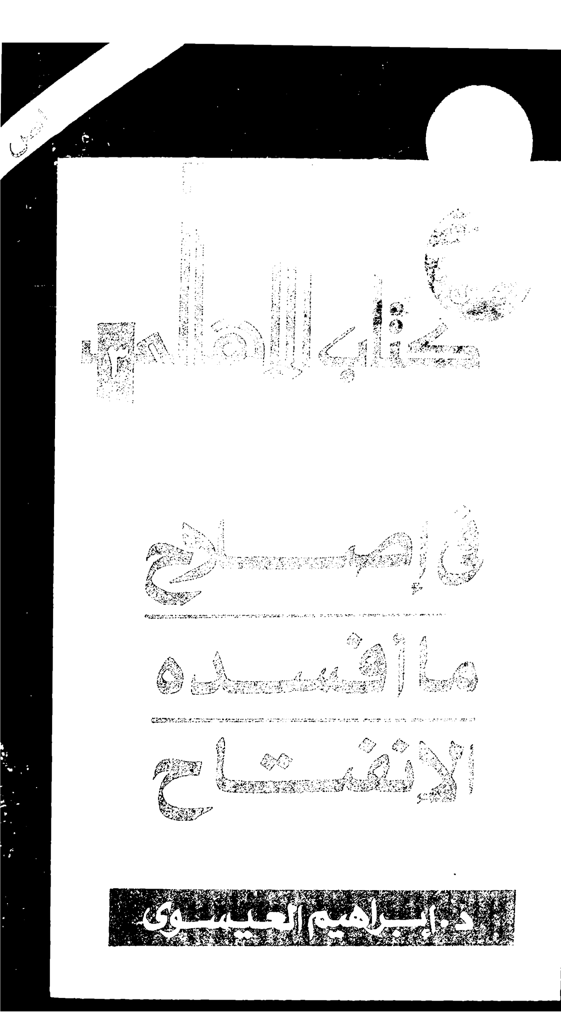
ان دقة التعبير ومتانة تركيب الجمل ورشاقة اللغة والقدرة على الايجاز الفنى تبدو حلية ضائعة على صدر فكرة مطروقة .

ختاما

لابد من الاشارة لبعض الملاحظات الهامة لعلها تسهم فى فهم الأعمال الادبية المقدمة بشكل افضل .

ان من السذاجة تقديم الابداع الفنى على اساس أن الفنان يدرس ويستوعب قوانين معينة ، ثم يصوغ ذلك فى افكار ويفتش عن الأوضاع الحياتية والشخوص والتصرفات والأفعال التى تعبر للقارىء عن هـذه الأفكار .

ان الابداع يأخذ بدايته فعلا من تأمـل الواقع ، والواقع سـيل لا ينتهى من تداعى الصور والتشابيه والآراء . ان المبدع (يفكر فى صور) لافى تراكيب جاهزة ، فالفنان المبدع يدرك الظاهرة المعنية شيئا ما متميزا يستحق الاهتمام فيشرع بفضـول نهم فى تأمل الظاهـرة او الواقعـة ويستوعبها ثم يضم اليها وقائع وصورا اخرى من جنسها ، ثم ينشىء فى النهاية النموذج الذى يعبر عن الصفات الجـوهرية فى جميع الظواهـر الجزئية . فالمبدع الذى يكشف بواسطة خياله عن اعماق الحياة الحقيقية ويسوق القارىء بقدرته التصويرية الى الاعتقاد بأن ماصوره هو الواقع ، هذا الفنان اصدق من ذلك الذى يقدم لنا ظاهرة جزئية مصادفة مأخوذة عن الحياة فعلا وهذه المهمة لا يمكن أن تتحقق عن طـريق النسخ الآلى للظواهر او الوقائع الجزيية ، انها لا تتحقق الا من خلال دراسة جملة من الوقائع الحياتية دراسة عميقة واستيعاب ما هو جوهرى ونموذجى فيها ومحبب الى الفئات والاتجاهات الاجتماعية التى يخاطبها الفنان بفنه .


كتاب الأهالي ٣
في إصلاح
ما أفسده
الانفتاح
د. إبراهيم العيسوي